
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03416 5092

à mon cher Ch. Tardieu.
son vieil oncle

Ch. Gounod

LE

DON JUAN

DE

MOZART

IL A ÉTÉ TIRÉ A PART

Dix exemplaires de luxe numérotés à la presse :

5 exemplaires sur papier du Japon (1 à 5)
5 exemplaires sur papier de Hollande (6 à 10)

CHARLES GOUNOD

LE DON JUAN DE MOZART



PARIS
PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR
28 *bis*, RUE DE RICHELIEU, 28 *bis*

1890

AVERTISSEMENT

Don Juan, ce chef-d'œuvre incomparable et immortel, cet apogée du drame lyrique, compte aujourd'hui cent ans d'existence et d'universelle renommée : il est populaire, indiscuté, consacré à jamais. Est-il compris ? Cette merveille de vérité dans l'expression, de beauté dans la forme, de justesse dans les caractères, de profon-

deur dans le drame, de pureté dans le style, de richesse et de sobriété dans l'instrumentation, de charme et de séduction dans la tendresse, d'élévation et de force dans le pathétique, ce modèle achevé, en un mot, de l'art dramatique musical, est-il admiré, est-il aimé comme il devrait l'être? Je me permets d'en douter.

La partition de *Don Juan* a exercé sur toute ma vie l'influence d'une révélation : elle a été, elle est restée pour moi une sorte d'incarnation de l'impeccabilité dramatique et musicale : je la tiens pour une œuvre sans tache, d'une perfection sans intermittence, et ce

commentaire n'est que l'humble témoignage de ma vénération et de ma reconnaissance pour le génie à qui je dois les joies les plus pures et les plus immuables de ma vie de musicien.

Il y a, dans l'histoire, certains hommes qui semblent destinés à marquer, dans leur sphère, le point au delà duquel on ne peut plus s'élever : tels Phidias dans l'art de la sculpture, Molière dans celui de la comédie; Mozart est un de ces hommes; Don Juan est un sommet.

Un mot sur le but de ce livre. Je le dédie surtout aux jeunes compositeurs et aux interprètes de *Don Juan*. Je

n'ai point l'intention de donner ici de leçon à qui que ce soit ; mais j'ai pensé qu'en présence des beautés si profondes ou si délicates répandues à profusion dans ce chef-d'œuvre impérissable, il pouvait ne pas être inutile de connaître et de contrôler les impressions et les émotions d'un musicien qui l'a aimé sans défaillance et admiré sans réserve.

DON JUAN

L'Intuition, cette clairvoyance spontanée du Génie, n'est rien autre qu'une philosophie inconsciente : c'est la raison devinée par le sentiment qui est, chez l'homme, la première phase de la virtualité créatrice. De là l'infaillibilité du Génie; il *voit*, tandis que nous *raisonnons*. J'essayerai de faire comprendre ce qu'a vu Mozart.

L'OUVERTURE

Dès le début de l'Ouverture, Mozart est en plein drame, et l'Ouverture elle-même en est la synthèse. Les premiers accords, si puissants et si solennels avec leur rythme syncopé, établissent de suite la majestueuse et redoutable autorité de la justice divine, vengeresse du crime. Après les quatre premières mesures (que rend plus terribles encore le silence qui remplit la seconde et la quatrième), commence une progression harmonique dont le caractère sinistre glace d'épouvante

comme la vue d'un spectre. C'est ce même passage que nous retrouverons à la dernière scène du drame, lorsque la statue du Commandeur se présente chez l'assassin qui l'a invitée à souper. Rien n'égale la tranquillité tragique de cette succession d'accords dont l'enchaînement est une des innombrables trouvailles de ce musicien unique, et qui sont soutenus par un rythme dont la persistance fatale laisse deviner qu'il n'y a plus de rémission possible pour cet impénitent qui a bravé la terre par ses crimes et le ciel par ses blasphèmes. Tout, dans cette formidable introduction, respire et inspire la
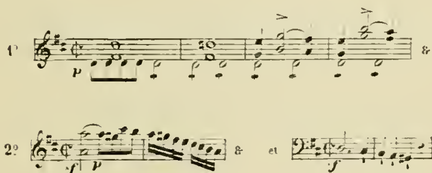
terreur : le rythme monotone et inexplorable des instruments à cordes, le timbre sépulcral des instruments à vent dont les intervalles d'octave, de mesure en mesure, semblent les pas d'un géant de pierre, ministre de la Mort, les syncopes des premiers violons qui, à partir de la onzième mesure, fouillent les replis les plus secrets de cette conscience obscurcie, le dessin des seconds violons qui s'enroulent comme un immense reptile autour du coupable, la résistance opiniâtre de ce damné qui se débat jusqu'au bout dans l'insulte et l'aveuglement, ces gammes, ces effroyables gammes montantes et

descendantes qui s'ouvrent comme les flots de la mer dans une tempête, la menace, enfin, suspendue sur la tête du criminel par la solennité de cet imposant début, tout, dans cette page prodigieuse, est de la plus haute inspiration tragique : l'effroi ne va pas plus loin.

Mais voici que, tout à coup, dans une fiévreuse insolence, éclate, en majeur, cet Allegro plein de fougue et de vertige, sourd aux avertissements du ciel, impatient du remords, affolé de plaisir, effréné d'inconstance et d'audace, rapide et impétueux comme un torrent, étincelant et prompt comme une épée,

franchissant tous les obstacles, escaladant les balcons, déroutant les alguazils. On y rencontre, au point de vue du rythme, deux sortes d'accents que Mozart paraît avoir spécialement affectionnés. L'un, qui se présente à la troisième et à la quatrième mesure, est l'appui sur le second temps (qui, dans la mesure à quatre temps, est un temps faible, ou qui fait office de syncope sur la moitié du premier temps dans la mesure ₵ qui se bat à deux temps). Cet appui sur le temps faible donne au rythme, surtout dans un mouvement vif, quelque chose d'empressé, d'impatient, de haletant, qui exprime bien

la course échevelée de Don Juan à travers ces plaisirs si vite oubliés, si constamment renouvelés. L'autre accent est le *sforzando* qui donne tant d'énergie au premier temps, sur lequel rebondit, avec tant de souplesse et de légèreté, le reste de la phrase musicale. Exemples :



Mais que de traits saillants, que de piquants détails à relever dans cette Ouverture dont la verve éblouissante n'a,

dit-on, coûté à son auteur qu'une nuit de travail ! Et d'abord, quelle sonorité obtenue avec si peu de notes et par des moyens si simples ! Quelle jeunesse d'allure et quel éclat de grand seigneur dans les deux mesures qui suivent les sept premières de l'Allegro ! Que de lumière dans les timbres et le rythme des instruments à vent y succédant à la sonorité fine, délicate et discrète du quatuor à cordes ! Quelle fougue dans le dessin en croches qui, à partir de la seizième mesure, amène ce bouillant *crescendo* si vivant et si impétueux ! Quel charme câlin dans les tierces des hautbois et des clarinettes à la trente-

deuxième mesure ! Quelle vigueur dans cet unisson des mesures quarante-sept et quarante-huit sur la tenue des deux cors et des deux trompettes ! Et quel tumulte, pourtant si clair, dans cette double imitation en canon à partir de la mesure cinquante-quatre ! Quel ingénieux contre-point apparaît à la mesure cent deux dans cette merveilleuse combinaison des instruments à vent en imitations et le dessin plein de malice et de gaieté des violons ! Enfin que de grâce et d'inattendu dans la modulation en *fa* qui enchaîne l'Ouverture avec le

LEVER DU RIDEAU

ACTE PREMIER

N° 1 [1].

Leporello, le valet, ou, pour parler plus exactement, la bête de somme de Don Juan, est seul en scène, attendant, à la belle étoile, son maître qui a pénétré de nuit dans le palais du Commandeur pour ravir la noble et belle Doña Anna. Instantanément, dès les premières notes de la ritournelle, l'or-

(1) J'adopte ici, pour la division par numéros, l'ordre de la partition italienne qui est en deux actes.

chestre grelotte avec Leporello —(Cœur de lièvre) — plus transi encore de peur que de froid, et qui tressaute au moindre bruit. En deux mesures, Mozart a dessiné son homme.

« De jour et de nuit martyr,
« Par Dieu fait quels temps courir,
« La pluie et le vent souffrir,
« Manger mal et mal dormir !... »

Après ces griefs si plaisamment soulignés par la même formule ramenée quatre fois, Leporello s'enhardit. Ah ! bah ! moi aussi ! « je veux faire le gentilhomme,

« Et je ne veux plus servir. »

Et là-dessus, voici l'orchestre qui

vous prend un air de résolution et de bravoure. Et puis, « Voyez un peu ce « galant homme, qui se goberge là « dedans avec sa belle, et qui me laisse « là, moi, en sentinelle ! Ah ! non ! Je « veux faire le gentilhomme, et je ne « veux plus servir ! »

Il y est bien décidé.

« Mais quelqu'un vient, je crois ! » Nouvelles transes dans l'Orchestre : « Cachons-nous ! » Et, prudemment, il se tient à l'écart, pendant qu'un rythme précipité introduit en scène la lutte acharnée de Doña Anna et de son ravisseur. Quelle étreinte corps à corps ! quelle énergie dans cette dé-

sespérée criant : « A l'aide ! au secours ! « qu'on saisisse le traître ! » Quel Orchestre ! quelle merveilleuse peinture de ce duel haletant auquel vient se mêler, dans un coin de la scène, le syllabique éperdu de ce poltron de Leporello ! Devant une telle vérité d'expression, on pourrait fermer les yeux : la musique, à elle seule, rend le drame visible.

Éveillé par les cris de sa fille, le Commandeur paraît, l'épée à la main, et demande raison de l'outrage. On croise le fer ; et après quelques passes rapides que les gammes des violons et des basses font scintiller dans l'ombre, le

Commandeur tombe, blessé à mort.

Ici s'engage un court Trio, d'une majesté incomparable, un chef-d'œuvre d'impression tragique, et l'une des pages les plus grandioses qui se puissent concevoir dans le drame musical. Comme toujours, la situation s'établit dès la première note. Point de tâtonnements ni de préambule inutile. La gravité lugubre du mouvement, l'uniformité rythmique des triolets de violons sur les tenues des instruments à vent, les basses, en quelque sorte interdites devant ce meurtre, et marquant, avec une régularité glaciale, le premier et le troisième temps de la

mesure, l'agencement de ces trois voix de basse qui se meuvent, chacune dans son caractère, avec une aisance et une liberté prodigieuses, tout cela répand, sur cette scène inoubliable, une stupeur que la plume du Dante et le pinceau de Michel-Ange n'ont point surpassée. Ce Trio s'achève par cinq mesures d'orchestre si saillantes qu'elles méritent de faire l'objet d'une analyse spéciale. Oui, cinq mesures ont suffi à Mozart pour y faire éclater la puissance de son génie, comme l'instant a suffi au « Fiat Lux » du Créateur. C'est que le génie exprime d'un seul mot ce qu'il voit d'un seul regard, et que ce mot

est *le nom même* de la chose vue. Cette justesse absolue d'expression ne faiblit pas un moment dans ce Maître des Maîtres, le plus vrai et le plus beau, le plus humain et le plus divin de tous.

Quoi de plus douloureux que ce dessin chromatique qui descend lentement, comme épuisé par le sang qui coule de la blessure ! Comme les paupières s'abaissent sur ce regard qui va s'éteindre ! Comme la vie essaie de se reprendre, par un dernier effort, à la troisième mesure, pour retomber enfin sur cet accord effrayant qui annonce le départ de l'âme et où commence l'immobilité du cadavre !

Ici se termine cette puissante Introduction, la plus belle exposition de drame lyrique que je connaisse.

Nº 2.

Cependant Doña Anna, qui est par venue à s'échapper des mains de son ravisseur, rentre en scène avec son fiancé Don Ottavio. Il faut suivre pas à pas, note par note, cette scène d'une constante et inexprimable beauté. Et d'abord, quel trouble, quel effarement d'inquiétude dans ces quatre mesures qui précèdent et amènent le récitatif! « Ah! qual mai s'offre, o Dio, spettacolo

« funesto agli occhi miei! » A la vue de ce corps étendu sur le sol, la pauvre fille bouleversée a deviné son père! Comme elle accourt, haletante, affolée de terreur et de pressentiment! Hélas! c'est lui! c'est bien lui! « Padre mio! Caro padre! Ah!... padre amato!... » Quel sanglot déchirant et tendre à la fois que cette résolution sur l'accord de Septième de dominante du ton de *la* ♭! Que de deuil et d'indignation réunis dans la déclamation des mots suivants : « Ah! l'assassino mel' trucido! Ah! l'assassin! il me l'a tué!... » — Et alors, c'est un flot de larmes dont on ne sait qu'admirer davantage, tant il

faut y admirer tout; cette plainte si touchante de la voix dialoguant avec la plainte de l'Orchestre, cette progression ascendante d'accords qui, dans l'affreuse réalité, se prennent à tout. « Quel sangue... quella piaga... quel volto, tinto e coperto del color di morte!... » Oh! l'harmonie lugubre sur le dernier mot « di morte »! Qu'elle est morne et livide! Et ce qui vient ensuite! Ce rythme égal et palpitant des quatre noires! — « Ei non respira più.!... » — « Fredde le membra »!... — Comme les mains tremblantes de la pauvre fille voudraient rappeler la vie dans ce père adoré! Enfin, le déses-

poir l'emporte, au retour de ces trois exclamations plus poignantes encore que la première fois : « Padre mio!... Caro padre!... Ah! padre amato!... » Ce dernier cri et l'accord qui l'accompagne sont à faire fondre en larmes; la douleur ne va pas au delà.

Mais ce qu'on ne saurait trop remarquer ni trop essayer de faire comprendre, ce qui fait de Mozart un génie absolument unique, c'est l'union constante et indissoluble de la *beauté de forme* et de la *vérité d'expression*. Par la *vérité*, il est *humain;* par la *beauté*, il est *divin*. Par la vérité, il nous touche, il nous émeut, nous nous reconnaissons

tous en lui, et nous proclamons, par là, qu'il connaît vraiment bien la nature humaine, non seulement dans ses différentes passions, mais encore dans la variété de forme et de caractère qu'elles peuvent affecter. Par la beauté, il transfigure le réel, tout en le laissant entièrement reconnaissable; il l'élève et le transporte, par la magie d'un langage supérieur, dans cette région lumineuse et sereine qui constitue l'Art, et dans laquelle l'Intelligence redit, avec la tranquillité de la Vision, ce que le cœur a ressenti dans le trouble de la Passion.

Or le vrai dans le beau, c'est l'Art tout entier.

Mais, poursuivons l'analyse de cette scène admirable.

Après ce dernier cri de désespoir : « Ah ! père bien-aimé ! » Doña Anna retombe anéantie près du cadavre : « Io manco... io muoro... » — « Je dé-« faille !... Je meurs !... » — Quelle justesse et, en même temps, quelle noblesse d'attitude dans les deux mesures d'orchestre qui précèdent les mots : « io manco !... » et se reproduisent, plus défaillantes encore, devant les mots : « io muoro !... » Soudain, Don Ottavio s'adresse aux serviteurs de Doña Anna, accourus aux cris de leur maîtresse. « Ah ! soccorrete, amici, il mio

« tesoro » ; — « Ah ! mes amis ! venez « en aide à ma bien-aimée ! » que d'empressement, que de sollicitude dans ce rythme entrecoupé de l'Orchestre ! Et lui, l'infortuné ! comme il souffre pour celle qu'il aime ! Avec quelle sollicitude il épie ses moindres mouvements ! « Ah ! « il duolo estremo la meschinella uc- « cide !... » — « Ah ! pauvre enfant ! « l'excès de sa douleur la tue !... » — Mais non : « Già rinviene... » — « La « voici qui revient à elle... » — « Date « le nuovi aiuti... » — « Redoublez de « soins... » Enfin Doña Anna recouvre ses sens et murmure faiblement : « Pa- « dre mio !... » — « Vite !... » (s'écrie

Don Ottavio), « emportez loin de ses « yeux cette effrayante image !... » Puis, se retournant vers Doña Anna : « Chère « âme ! reprenez courage !... » Mais Doña Anna se relève et, dans un élan superbe d'indignation, elle s'écrie : « Ah ! « cruel ! que me parles-tu de résigna- « tion ? Fuis ! laisse-moi mourir, puis- « que celui-là est mort qui m'a donné « la vie !... »

Quelle énergie de résolution dans cette attaque de la voix qui devance l'Orchestre : « Fuggi, crudele, fuggi !... » pour revenir, presque aussitôt, à cet accent de douleur :

« Laisse-moi mourir, puisque celui

à n'est plus qui m'a donné la vie!....»

Ce qui est merveilleux dans Mozart, c'est l'aisance avec laquelle il sait faire, pour ainsi dire, à chaque mot sa part spéciale de justesse d'intonation, sans troubler en rien l'unité d'allure et de caractère de la phrase musicale. Tout y coule de source avec une telle abondance que rien n'y semble cherché, bien que chaque détail y satisfasse le contrôle le plus rigoureux de la pensée et de la réflexion. C'est que le génie véritable est la forme la plus haute de la raison dont le privilège est d'atteindre directement et infailliblement son but, comme le sens commun, sans avoir be-

soin de gravir les degrés successifs du raisonnement : le génie, c'est l'autorité de l'évidence par le vrai et du ravissement par le beau.

Aux larmes de Doña Anna, Don Ottavio répond sur un dessin de violon des plus caressants, qui se déroule avec une tendre compassion sous les mots : « Écoute, ma bien-aimée! regarde-moi un seul instant! c'est ton amant qui te parle, ton amant qui ne vit que pour toi!... »

Et quel charme, quelle grâce touchante dans la réponse de Doña Anna! que de mesure et de noble simplicité dans cette lutte si naturelle entre la

douleur de la fille et la tendresse de l'amante! comme chaque note, dans la voix suffoquée, dans l'émotion discrète et contenue de l'orchestre, traduit fidèlement cette réserve que le deuil impose momentanément à l'amour! « Oui!...
« tu es mon bien-aimé (dit-elle), mais...
« ma douleur... ma tristesse... ah! mon
« pauvre père!... où est-il?... » Quoi de plus noble et de plus suave et de plus pur que ces arpèges des premiers et des seconds violons qui semblent verser, pour un moment, sur la plaie saignante de la douleur l'adoucissement de la pitié!

Don Ottavio répond : « Laisse, chère

âme! laisse ce souvenir déchirant! tu as en moi un époux et un père!... »

Rien de loyal, de généreux, de protecteur comme cette intonation de septième sur les mots : « Hai sposo, hai padre, » rien de ferme et de rassurant comme les deux dernières mesures : « Hai sposo e padre in me. » Il y a, sous de tels accents, un cœur et un bras sur lesquels on peut s'appuyer sans crainte.

Après ce dialogue si émouvant qui se reproduit deux fois et donne, par là, plus d'ampleur à la période et plus d'intensité à l'expression, Doña Anna, désormais tout entière au sentiment de

la vengeance, se redresse fièrement. « Ah! (s'écrie-t-elle), jure de n'avoir « point de cesse que tu n'aies vengé « le sang répandu!... » — « Je le « jure! » dit résolument Don Ottavio; « je le jure à tes yeux, ainsi qu'à notre « amour! » Aussitôt, éclate la magnifique péroraison, pleine à la fois de décision et d'angoisse : « Che giura-« mento, oh Dei! Che barbaro mo-« mento! Fra cento affanni e cento « vammi ondaggiando il cuor! »

Les deux amants se retirent. Don Juan reparaît avec Leporello. Un dialogue en récitatif rapide s'engage entre le maître et le valet.

Le Récitatif courant, tel qu'on le rencontre longtemps encore après Mozart dans les maîtres italiens du commencement de ce siècle, entre autres dans les opéras de Rossini, n'est plus en usage de nos jours. On l'appelait « re- « citativo al cembalo », parce qu'il était accompagné (par le chef d'orchestre lui-même), sur un petit clavecin placé devant lui et adossé à la petite cabine du souffleur.

Ce genre de récitatif avait de grands avantages. Outre qu'il permettait de glisser rapidement sur toute la partie de dialogue qui ne comportait pas de *morceaux de musique*, il reposait l'at-

tention et faisait ressortir d'autant mieux la valeur des morceaux véritables consacrés à l'expression et au développement des scènes intéressantes.

Aujourd'hui, tout, dans les œuvres lyriques, est traité avec une importance à peu près égale, d'où résulte non seulement une très longue durée de représentation mais encore une monotonie qui devient promptement une fatigue pour l'auditeur. Le récitatif pur et simple répondait ingénieusement, par son allure vive et par une sorte de familiarité musicale, à tous ces menus détails de scène qui rentrent beaucoup plus dans le domaine

de la conversation que dans celui du drame.

Don Juan vient de réduire encore une fois au silence, son valet dont les sermons l'obsèdent. « Leporello ! — « dit-il, — je crois sentir par là comme « une odeur de femme!... »

N° 3.

Elvire paraît, Elvire, l'amour dédaigné, le droit méconnu, l'épouse exaspérée, toujours à la poursuite de l'infidèle, et jurant de se venger si elle le retrouve. Indignation, jalousie, rage, l'orchestre dit tout cela dès la première

mesure de la ritournelle qui précède ce merveilleux morceau : « Ah ! qui pourra « me dire où est ce barbare que j'ai « aimé pour mon malheur et qui a « violé son serment ! »

L'expression est toujours, chez Mozart, si parfaitement et si complètement juste que sa phrase musicale révèle jusqu'au geste même, jusqu'à l'attitude du personnage qu'il doit faire parler ; elle en est réellement le portrait, la forme intérieure et extérieure. Cela est surtout frappant à partir de la dixième mesure du chant, où l'on croit sentir les coups de griffe de la jalousie dans les traits de violons, d'altos et de basses de cette

instrumentation si sobre et pourtant si vibrante de justesse et de ressemblance, sur ces mots : « Ah! si je trouve le « traître et qu'il s'obstine à me fuir, je « veux en tirer une horrible vengeance, « je veux lui percer le cœur ! »

Quel délicieux *a parte*, caressant et sensuel, que celui de Don Juan ! « En- « tends-tu? c'est quelque belle délaissée « par son inconstant ! » Et les roucoulements de compassion libertine sur le mot « poverina, poverina » ! et la ravissante câlinerie de l'Orchestre : « Cher- « chons à consoler ses peines !... » Sur quoi Leporello risque cette réflexion discrète :

« Il en console ainsi, chaque jour, « par centaines ! »

Don Juan s'approche et reconnaît Elvire.

Ici reparaît le récitatif. Après quelques explications embarrassées — et embarrassantes — Don Juan s'esquive, laissant Doña Elvire avec Leporello. « Hé ! Madame, — dit le valet, — « ne vous « faites pas tant de peine ! Vous n'êtes « ni la première ni la dernière de ses « aventures ! Vous voyez ce livre ? Eh « bien ! c'est le catalogue de toutes « ses maîtresses : tenez, lisez avec « moi ! »

N° 4.

Il faut suivre, pas à pas, cet air magistral, si justement célèbre et qui fourmille de détails humoristiques et de jovialité railleuse.

Quelle finesse et quelle sobriété d'instrumentation!

Rien que le quatuor à cordes au début, et pas un vide dans cette harmonie toujours si complète des seconds violons et des altos encadrés entre les réponses des premiers violons et des basses.



A la seizième mesure apparaissent

les cors dont la fanfare, mêlée au rire des flûtes et des bassons, souligne, avec une sorte de vantardise de tréteau, cette énumération de filles et de femmes séduites, pendant que la gamme descendante des premiers violons en *staccato* se reproduit à chaque série des prouesses de cet infatigable coureur : six cent quarante par-ci, deux cent trente par-là, cent en France, quatre-vingt onze en Turquie ; mais en Espagne! Oh! en Espagne, mille et trois! Et dans l'orchestre, c'est tout de suite un étalage de gloriole, et une accumulation de nuances dans ce fabuleux total ; et des villageoises, et des

caméristes, et des comtesses, et des baronnes, et des marquises, et des princesses, et des femmes de tout rang et tout âge!

Et quel petit aboiement moqueur des instruments à vent, pendant cette inépuisable revue! quelle addition goguenarde de toutes ces bonnes fortunes de palais ou de carrefours! quelle face enluminée de joie triviale dans ce serviteur bavard, et pourtant quelle distinction musicale dans la peinture de cette trivialité!

Mais voici venir un Andante plein de grâce et de cajolerie sur une description d'un autre genre, celle des différents

attraits dont le noble galant a besoin pour varier ses plaisirs et réveiller ses désirs.

Avec quel art admirable (j'en ai déjà fait la remarque plus haut et j'aurai, souvent encore, l'occasion de la refaire), avec quel art admirable Mozart sait concilier la physionomie propre à chaque détail et la déduction rigoureuse qui constitue l'unité logique de sa phrase musicale !

Il y a là, ce me semble, une analogie frappante avec cette perfection et cette souplesse de *modelé* qui se rencontrent dans les chefs-d'œuvre de la peinture et de la statuaire ; tout y est scrupuleu-

sement observé, et rien n'y trouble la tranquille pondération de l'ensemble.

Cette seconde partie de l'Air est un exemple frappant et continu des délicatesses innées, des scrupules involontaires dont fourmille l'innocence désintéressée du génie, et de cette sûreté d'instinct qui fait spontanément la part exacte, si fugitive qu'elle doive être, à chacun des traits dont se composent l'intérêt et la mobilité de la vie, et dont l'ensemble échapperait aux efforts les plus soutenus de l'observation consciente. Suivons, pas à pas, cette surabondance de fidélité aux détails, jointe à tant de placidité dans le

contour général et dans l'unité si franche du morceau. « Chez la blonde, il « apprécie généralement la grâce ; chez « la brune, la constance ; chez la blan- « che, la douceur. » Seize mesures suffisent à Mozart pour dessiner un portrait achevé de ces trois sortes d'attraits. Que de souplesse, que de grâce dans les huit premières mesures si tranquillement posées sur la pédale de tonique, et quelle ravissante diversion momentanée sur l'accord de sous-dominante, à la fin de la sixième mesure, pour revenir de suite (et avec quelle aisance!), par l'accord de dominante de la septieme mesure, à la conclusion

sur la tonique de la huitième mesure ! Huit mesures pour une phrase mélodiquement et harmoniquement complète et parfaite, en elle-même et comme portrait! Quel privilège, entre tant d'autres, que cette rapidité dans le coup d'œil et cette concision dans le langage qui permettent au génie de dire tant de choses en si peu de mots et de ne rien omettre d'essentiel à la perfection du portrait! Dans les quatre mesures qui suivent et qui sont consacrées à « la brune », quelle fermeté d'attitude ! comme cette « brune » est résolue et bien campée! Et dans les quatre autres mesures, consacrées à

« la blanche », comme la forme redevient caressante et s'infléchit avec une courbe gracieuse vers l'expression de la douceur !

Viennent ensuite les préférences selon les saisons ; « pour l'hiver la femme grasse, et la maigre pour l'été » ; puis, sur une progression ascendante et pompeuse, le port majestueux de la « grande » ; puis, sur un dessin en sens inverse, la gentillesse de « la petite », si bien exprimée par le syllabique rapide et menu qui redescend du haut en bas de l'échelle vocale, comme on abaisse la main presque jusqu'à terre lorsqu'on veut désigner une personne

de petite taille. Cependant toutes ces variétés de la jeunesse ne suffisent pas à Don Juan : il lui faut même des vieilles femmes, ne fût-ce que comme *specimen* dans la collection.

Néanmoins, c'est la jeune... novice qui est sa passion dominante. D'ailleurs, qu'une femme soit riche, belle, laide, peu lui importe; pourvu qu'elle porte une jupe, il n'en demande pas davantage; et... vous savez... ce qu'il en fait...

Il y a, dans cette conclusion du morceau, à partir des mots « Il fait même la conquête des vieilles » une foule de détails plus fins et plus piquants les

uns que les autres. Ainsi, sur cette réflexion que c'est « pour le seul plaisir de coucher des vieilles sur sa liste », vient une cadence rompue sur l'accord de *si* bémol qu'il est impossible de traduire autrement que par ces mots : « Jusqu'à des vieilles! n'est-ce pas honteux? »

Sur le passage « Qu'elle soit riche, belle, laide, peu lui importe », Mozart a trouvé un effet d'une justesse et d'une expression inouïes; c'est cette accumulation de trilles qui, après avoir secoué le premier temps pendant quatre mesures, renchérissent encore à la cinquième en cinglant, avec une verve

si robuste, chacun des trois temps. On ne pouvait rendre d'une manière plus heureuse l'indifférence cynique avec laquelle ce saturé de sensations jette, l'une après l'autre, aux gémonies de l'oubli ses innombrables et malheureuses victimes.

Mais ce qui mérite une mention à part, c'est le trait de comédie musicale par lequel se termine cette prodigieuse nomenclature, et qui se trouve sur les motifs : « Pourvu qu'elle porte une « jupe, il suffit; vous savez le reste... » Il y a là, sur les mots « vous savez... » un si étonnant concours d'éléments... *significatifs* dans le choix du *rythme* et

des *timbres* que, malgré le semblant de réticences, on voit à plein de quoi il est question dans ce « *vous savez* ». Il n'y a pas une *note*, pas une *valeur*, pas un *son* qui n'apporte son contingent aussi clair que discret à ce diagnostic graveleux que le génie seul pouvait oser sans faire rougir, tant ses mains divines savent purifier tout ce qu'elles touchent.

Et d'abord, il faut remarquer la réserve si expressive des basses appuyant, seules et doucement, le premier temps qu'elles quittent aussitôt comme embarrassées de ce qui va se dire ; et le *sotto voce* comique du quatuor à cordes dont la retenue pudibonde est si plai-

samment et si sobrement bafouée par les deux hautbois et le basson; et les notes piquées du basson solo mariant les secousses de son rire moqueur au rire si jeune et si frais de la flûte; tout cela est d'une si absolue perfection de discernement, d'une si complète justesse de physionomie que je n'en trouve l'équivalent, au théâtre, chez aucun autre musicien. Voilà l'orchestre au théâtre; le voilà, remplissant, dans une pondération admirable entre le *nécessaire* et *le suffisant*, son véritable rôle, son rôle de complémentaire et non d'envahisseur; le voilà, conciliant, avec autant de sobriété que de précision, les

mille nuances d'un caractère et son imperturbable unité; demeurant, avec cette sage économie de la vraie puissance, dans la juste mesure d'intensité et de durée des situations dramatiques; sans surcharge comme sans lacune; ne disant rien de trop et disant tout. Ah! que nous sommes loin de cette emphase pesante et prétentieuse qui croit émouvoir en écrasant et qui prend l'encombrement pour la richesse et le pathos pour la grandeur! — Mais suivons.

N° 5.

Nous voici en pleine fête campagnarde. Deux jeunes fiancés villageois,

Zerline et Mazetto, entrent en scène, tout fleuris, tout enrubannés, gais comme deux pinsons, et suivis de leurs compagnes et compagnons assemblés pour célébrer la noce. Ici la palette du musicien, toujours fidèle à la justesse du coloris, change comme par enchantement. C'est une fraîcheur de ton, une allégresse de rythme, un entrain de gaîté qui sent l'air de la campagne. Un court duo, plein de rire et de franchise, coupé, çà et là, par les joyeuses acclamations des paysans; c'est comme un tournoiement de papillons et de libellules traversant l'atmosphère ensoleillée.

N° 6.

Mais voici venir Don Juan et Leporello. Ici Mozart reprend la forme alerte et familière du récitatif pur qui lui permet de glisser rapidement sur les propos facétieux et galants débités par Don Juan à toute cette gentille jeunesse, et particulièrement à Zerline avec laquelle il brûle d'envie de rester seul. Il recommande donc à Leporello d'emmener adroitement le fiancé, et, alors, commence le délicieux et célèbre petit duo « La, ci darem la mano »! Là, dans ce petit pavillon qui

m'appartient, — dit Don Juan, — nous nous épouserons. C'est merveille de voir combien, là comme partout, Mozart est dans le ton juste, dans la mesure exquise d'accent et d'expression.

Pas une pauvreté; pas une exagération. Pas de développements inutiles; mais rien d'étriqué. Proportions du morceau, dessin des caractères, emploi des instruments, amalgame des timbres, tout révèle cette sûreté de discernement qui est la marque et le secret de l'autorité.

Se peut-il rien de plus câlin, de plus enjôleur que la phrase de début dite

par Don Juan : « Là, nous enlacerons
« nos mains... là, tu me diras : oui...
« Vois, c'est tout près d'ici... Viens,
« mon amour! viens... partons vite!... »
Est-ce que l'ardeur et l'impatience du désir sensuel ne s'y cachent pas sous des précautions d'une suavité inouïe? Et la réponse de Zerline (sur la même phrase pourtant) n'est-elle pas empreinte de cette langueur de résistance qui est déjà une défaite et que souligne encore la variété de la conclusion? Mais voici que le séducteur redouble d'empressement. Ici, le dialogue devient plus serré; l'agression se réduit à deux mesures : « Viens, mon bijou

« aimé! » Sur un simple mezzo-forte, et par une intervention discrète de quelques instruments à vent, Mozart donne, de suite, un relief singulier aux désirs de son personnage. Zerline, en deux mesures aussi, et avec quelle grâce timide, répond : « Mais, j'ai pitié de mon pauvre Mazetto ! « Don Juan, en deux autres mesures, réplique : « Je changerai ton sort ! » Et Zerline, faiblissant de plus en plus :
« Ah ! — dit-elle, — je sens que je ne
« vais plus avoir la force de résister ! »
Et la phrase du début reparaît, mais, cette fois, entrecoupée, partagée entre les deux voix qui poursuivent ainsi la

lutte, jusqu'au moment où Zerline cède enfin, en répétant trois fois, dans une progression mélodique qui défaille de tierce en tierce : « Ah ! je ne résiste plus !... » — « Allons !... Allons !... » — « Allons ! » — s'écrie-t-elle à son tour, avec une allégresse résolue. — Et cet adorable *duetto* s'achève en une joyeuse péroraison en six huit, d'une légèreté d'enfant et d'une insouciance de quinze ans.

N° 7.

Apparition de Doña Elvira, l'épouse indignée, qui surprend son volage en flagrant délit d'enlèvement. — Récitatif.

« Arrête, scélérat ! Le ciel vient de me rendre témoin de tes perfidies : j'arrive à temps pour arracher cette malheureuse à tes pièges ! » etc... etc... — Ici se place un Air d'une allure très fière et très digne. « Ah ! fuis ce traître et n'écoute plus ses impostures ! » dit Elvire à Zerline. Rien n'exprime mieux le ressentiment de la femme outragée dans son amour. On pourrait trouver que cet Air fait double emploi avec l'admirable mouvement de jalousie et de rage qui se trouve au début du Terzetto n° 3, et qui n'est, en réalité, qu'un Air de Doña Elvira, entrecoupé par quelques *a parte* de Don Juan et

de Leporello. Mais, outre que la situation est autre, la nuance de sentiment n'est pas la même. Ici, l'on sent qu'Elvire obéit à un sentiment de mépris, et qu'elle cherche surtout à jeter la honte sur la conduite révoltante de son époux non seulement infidèle, mais libertin effréné. Le rythme de ce beau morceau répond bien, en effet, à cette révolte qui fait affluer le sang au visage, dans le bouillonnement de l'indignation. Cependant, il n'est pas impossible que Mozart l'ait écrit à la sollicitation de la chanteuse, pour donner un peu plus d'importance au rôle d'Elvira. Les compositeurs sont parfois obligés de

céder aux exigences de leurs interprètes, sous peine de les mécontenter et de s'exposer à les voir se désaffectionner de leurs rôles. Il y a, au surplus, dans la partition de **Don Juan**, deux ou trois autres morceaux au sujet desquels j'aurai lieu de faire la même observation, et qui, malgré leur incontestable valeur intrinsèque, ne doivent peut-être pas aux seules considérations dramatiques leur présence dans l'œuvre.

N° 8.

Le quatuor « Non ti fidar, o misera » est un modèle accompli de musique

dramatique. Les caractères et la situation y sont traités avec cet infaillible instinct qu'on ne se lasse point d'admirer, tant il satisfait, à la fois, aux besoins de la plus rigoureuse analyse et aux lois de la synthèse la plus complète. La phrase du début, dite par Doña Elvira, est pleine de dignité et de fermeté accusatrice. « Malheureuse ! défiez-vous « de ce cœur perfide ! il vous trahira sans « pitié, comme il m'a trahie. » Mozart donne à ses personnages un contour musical d'une si frappante justesse qu'il est impossible de se méprendre sur la qualité de chacun d'eux ; il les dessine et il les peint ; il les fait voir. Qu'il s'agisse

d'un grand seigneur comme Don Juan, d'un gentilhomme comme Don Ottavio, d'une grande dame comme Doña Anna ou Doña Elvire, de villageois comme Zerline ou Mazetto, d'un dignitaire comme le Commandeur, d'un valet comme Leporello, *toujours* la forme musicale est l'image fidèle, nette et saisissante du personnage ; elle en reproduit le caractère, le langage, le rang, l'attitude noble ou vulgaire ; et cela, non par ce procédé commode et banal d'unité factice qui consiste à coller, en manière d'étiquette, sur un personnage, une *formule* une fois adoptée, et à la reproduire avec une persistance obsédante. L'unité, chez

Mozart, c'est l'identité, non la monotonie; c'est la permanence de l'individu sous la variété de l'accidentel; c'est quelque chose d'analogue à ce qu'est la physionomie d'une écriture sous la différence des lettres dont elle se compose. Les *a parte* de Doña Anna et de Don Ottavio, à partir de la mesure 10, « Cieli! che aspetto nobile », sont empreints d'un sentiment de respect, de sympathie, j'allais dire de prévention favorable pour cette plainte d'un accent si vrai. Don Juan s'interpose et leur dit avec une compassion doucereuse et ironique: « Mes amis, la pauvre fille est « folle!... laissez-moi, un moment, seul

« avec elle ; peut-être parviendrai-je à « la calmer. » Il y a, dans cette réflexion, un dédain, un haussement d'épaules, un manque de cœur et de pitié rendus avec une merveilleuse simplicité de moyens. On ne pouvait traduire avec plus de justesse : « Ne faites pas attention à ce que dit cette folle ! » Mais Elvire proteste : « Ah ! non credete al perfido !... » (mesure 28). Quelle révolte énergique dans ce démenti ! Comme la tête se redresse fièrement ! Comme l'intonation exprime la soudaineté du geste et de l'attitude ! Quant aux deux témoins de cette altercation, on sent qu'ils sont interdits ; leur rythme hésitant (me-

sure 36) contraste avec l'impétuosité et le débordement de la partie de Doña Elvira. Le doute, l'incertitude s'accentuent encore de la mesure 40 à la mesure 49. A la mesure 50, l'indécision est au comble ; chacun s'interroge, se consulte. Que se passe-t-il? qui trompe-t-on ici? Il faudrait savoir à quoi s'en tenir. « Quant à moi, — dit tout d'abord « Don Ottavio, — je ne quitte point la « place que toute cette affaire ne soit « éclaircie. » — « Son maintien et son « langage, — dit Doña Anna, — ne sem- « blent pourtant pas ceux d'une folle. » — « Hé ! hé ! — dit Don Juan, — si je « me sauve, cela pourra paraître lou-

« che !... » — « Une telle impudence, — dit Elvire, — devrait faire juger de « la noirceur de son âme. »

Il y a, sous ces quatre *a parte*, une période instrumentale de douze mesures (trois pour chaque personnage), qui traduit d'une manière saisissante la stupéfaction, l'anxiété, l'ébahissement, et dont le dessin est une de ces trouvailles qui, du premier coup, s'imposent à l'attention et se gravent dans le souvenir, tant elles sont l'image même de la situation. C'est le don de ressemblance morale porté à sa plus haute puissance. Au reste, où trouver dans Mozart une forme qui ne révèle le portraitiste con-

sommé? Quelques mesures plus loin, dans un syllabique rapide et à voix basse, Don Juan murmure à l'oreille de Doña Elvira un conseil de prudence : « Taisez-vous, je vous en prie; vous « allez ameuter les gens et l'on va se « moquer de vous. » — « Non, scélé- « rat, — répond Elvire, — « arrière la « prudence ! Je veux divulguer au « monde entier tes forfaits et mon dé- « sespoir ! »

Et, sur ce passage, un rythme impétueux s'établit alternativement entre la voix et l'orchestre, avec une telle adresse dans les interruptions de sonorité, que l'accompagnement n'y étouffe jamais le

chant. Quel chef-d'œuvre que ce Quatuor, et quelle leçon de force dans l'expression et d'économie dans les moyens!

Doña Elvira s'éloigne. Dans un court récitatif, Don Juan s'excuse et prend congé. « Pauvre malheureuse, — dit« il, — je veux suivre ses pas et la sau« ver de quelque coup de tête!... par« donnez, belle Doña Anna; si je puis « vous servir, je vous attends dans ma « maison. »

Doña Anna et Don Ottavio restent seuls, et ici éclate un des plus beaux mouvements d'éloquence musicale et dramatique dont on puisse avoir idée.

N° 9.

Au son de la voix, à l'inflexion de la parole, Doña Anna a reconnu son ravisseur : elle le suit du regard, et, ne doutant plus, elle s'écrie : « Don Otta-« vio, j'expire!... » Rien n'égale l'impression de bouleversement produite par cette irruption de l'Orchestre; c'est un déchaînement de déclamation instrumentale; c'est échevelé de terreur; c'est de l'égarement. *En une mesure*, la foudre tombe sur cette malheureuse Doña Anna. Une mesure d'orchestre! Et avec quelle puissance elle va se reproduire, s'accumuler pendant tout le cours de

ce prodigieux récit dont il ne faut pas perdre une seule note, et qui aboutit à ce cri d'épouvante : « Oh! Dieux! c'est « cet homme qui est l'assassin de mon « père! » Haletante, Doña Anna poursuit rapidement le récit de cette nuit terrible : « N'en doutez plus! à ses der- « niers accents j'ai reconnu l'homme « qui a pénétré de nuit dans mon appar- « tement. » Cette narration est amenée par une simple mesure des instruments à cordes qui est, à elle seule, un trait de génie. En deux accords, Mozart nous donne instantanément l'impression des *ténèbres*, en passant, par un accord de septième de dominante, de la tonalité

de *sol mineur* à celle de *mi ♭ mineur*. Cette apparition soudaine de quatre bémols de plus dans la nouvelle tonalité suffit à faire la nuit : on se sent dans l'obscurité. Mais il faut écouter la suite, à partir des mots : « Cet homme s'ap-« proche et veut m'embrasser !... Je « cherche à fuir ; il m'étreint davan « tage ; je crie ! » Tout ce passage est traité avec une animation, avec une émotion de désarroi extraordinaires. Sur les mots : « Je crie ! », reparaît la mesure initiale sur laquelle repose l'expression de tout ce désordre. Il n'y a pas un mot qui ne captive et ne subjugue l'attention.

« Enfin, — dit Doña Anna, — à force « de me débattre, de me plier, de me « tordre, j'arrive à me dégager de ses « bras !... » Ici encore on assiste à cette lutte acharnée, on la *voit*, grâce à l'emploi des syncopes et à l'arrachement éperdu des coups d'archet. Mais ce n'est pas tout. « Je redouble mes cris, — dit Doña Anna ; — « l'infâme prend « la fuite ; je le poursuis jusque dans « la rue pour l'arrêter : mon père accourt et le provoque ; mais le monstre, « plus fort que le pauvre vieillard, met « le comble à son forfait en lui donnant « la mort !... » Cette narration, d'une vérité poignante à faire frissonner,

s'enchaîne avec une des plus hautes inspirations qui soient jamais tombées d'une plume de musicien. Dans un élan de fureur vengeresse, Doña Anna se tourne vers Don Ottavio.

« Et maintenant, — lui dit-elle, — « maintenant tu sais quel est celui qui « a voulu me ravir l'honneur et m'a « ravi mon père!... Je remets ma ven- « geance entre tes mains; ton cœur « même la réclame; et si ton juste « courroux venait à fléchir, souviens- « toi de cette poitrine transpercée, de « ce terrain inondé de sang! »

Fierté d'allure, noblesse de forme, autorité d'accent, deuil inconsolable,

tout concourt à la sublimité de cette page immortelle. Dès la première mesure, « Or sai chi l'onore », l'attitude est digne et souveraine; l'injonction est formelle et irrésistible. Les basses de l'orchestre soulignent énergiquement le caractère impérieux du geste, dessiné d'un seul trait par le crayon du maître infaillible. Rien de naturel et de touchant comme les larmes qui, à la septième mesure, jaillissent sur ces mots : « le traître qui m'a ravi « mon père!... » et après lesquelles l'imprécation reparaît avec une nouvelle puissance, grâce à l'imitation du chant par les basses, sur les mots :

« Vendetta ti chieggo ! » (Il faut que tu me venges !). Et puis, les sanglots recommencent, haletants, suffocants, à la dix-septième mesure, pour faire place (mesure 33) au retour de la soif de vengeance, par la reprise de la première phrase : « Or sai chi l'onore. »

Il faut s'être rendu compte de la science prodigieuse de Mozart pour comprendre qu'avec une si incroyable économie dans l'emploi des instruments il soit arrivé à une telle richesse de coloris en même temps qu'à une telle puissance d'expression. On demeure étonné que, par des moyens si simples, avec si peu de notes, son instrumenta-

tion soit toujours si pleine et si sonore. Cela tient, — et il ne faut point se lasser de le redire, — cela tient à ce discernement profond et sûr qui ne dépasse jamais le *nécessaire*. Tout ce qui est de trop encombre et alourdit au lieu d'enrichir. Chez Mozart, pas plus que chez Michel-Ange, la fonction musculaire n'est gênée par la présence de ces engorgements, de ces obésités qui compromettent le jeu et l'élasticité des tissus et ne produisent qu'un amoindrissement d'énergie. De là tant de clarté dans le dessin, tant d'élégance dans la forme, tant de souplesse et de vie dans le mouvement. A la vé-

rité pathétique Mozart joint la perfection de la beauté plastique. Comme cette tête de Niobé qu'une légère contraction du sourcil rend si profondément douloureuse, l'angoisse la plus poignante n'altère jamais, chez Mozart, la tranquillité sereine de la forme.

N° 10.

Encore tout tremblant du crime de son maître et de la fin tragique du Commandeur, Leporello accourt. « Ah! « pour le coup, » — dit-il, — « il faut, « à tout prix, que je quitte cet écervelé. Et tenez! le voilà! Voyez un

« peu avec quelle insouciance il s'en « vient !... »

Et Don Juan, tout ensorcelé par ces petits minois de paysannes : « Oh ! mon « Leporello, toutes ces petites villa- « geoises me font tourner la tête ; je « veux les divertir jusqu'à ce soir ! » Tout cela est dit dans un récitatif rapide qui conduit à l'air si pimpant « Fin ch' han dal vino ». On peut dire de ce morceau qu'il « jette son bonnet par-dessus les moulins ». C'est d'une verve endiablée dont le rythme vertigineux ne s'arrête pas un instant. Le mouvement indiqué par le maître est un *Presto* à 2/4 qui doit évidem-

ment n'être battu qu'à un temps. Il est clair que, par là, Mozart a voulu éviter l'impression du second temps, le temps faible, qui aurait enlevé au rythme sa puissance et sa fougue. Il ne reste plus ainsi, pour l'auditeur, que le coup de fouet du temps fort, et c'est ce qui donne à cet Air un caractère si saillant d'énergie et d'impétuosité. D'autre part, les quatre croches, battues sans relâche pendant tout l'accompagnement du morceau, achèvent de peindre l'agitation haletante de cet assoiffé de plaisir.

N° 11.

Mazetto rentre en scène, suivi de Zerline à qui il fait une querelle d'amour. « Perfide! te laisser enjôler de la sorte par ce gentilhomme! » etc... Et Zerline de s'excuser de son mieux. Cette petite scène de dépit amoureux, lestement amorcée en récitatif courant, aboutit à l'adorable cantilène : « Batti, batti, o « bel Mazetto. »

Ce qui fait de la partition de *Don Juan* un chef-d'œuvre unique, c'est qu'il n'y a pas un des morceaux dont elle se compose qui ne soit lui-même un chef-d'œuvre. Il ne me paraît pas douteux —

je l'ai dit plus haut — que certains morceaux ou, tout au moins, certains fragments de morceaux aient été écrits par déférence au désir des interprètes ; cette condescendance, qui, tout en n'étant pas indispensable, peut être parfois inévitable, ne va point cependant jusqu'à introduire dans l'œuvre ce qu'on y voudrait regarder comme des *taches;* le goût exquis de Mozart suffit à soustraire même l'inutile au reproche de vulgarité ; et il reste que, dans *Don Juan*, tout ce qui est musicalement requis par les situations ou les caractères est absolument irréprochable et parfait.

Revenons à cette délicieuse inspiration : « Batti, batti. » On est tenté de se demander si Mozart a jamais dû *chercher* la forme musicale de ses personnages. Cette forme leur est tellement adéquate qu'ils semblent avoir été eux-mêmes les auteurs de la musique qui les exprime et les représente.

Peut-on rien imaginer de plus câlin, de plus apaisant, de plus résigné que ce début : « Frappe, cher Mazetto, « frappe ta pauvre Zerline ; je resterai « là, comme une brebis, prête à sup- « porter tes coups. » D'un côté, le chant, doublé par les caressantes octaves des violons ; de l'autre, cet ac-

compagnement obstiné et obligé du violoncelle solo, dont le dessin ininterrompu circule, comme un philtre, à travers tout le morceau, tout cela est d'une séduction de sourire, de regard et d'attitude irrésistible. Les seize premières mesures établissent tout d'abord la forme mélodique du morceau avec cette tranquillité tonale qui révèle la sécurité de l'inspiration et qui, de plus, est un véritable enchantement pour l'oreille et pour l'esprit de l'auditeur. C'est, le plus souvent, l'absence ou l'insuffisance de l'idée qui entraîne à l'abus des modulations si fréquent dans une foule de compositions modernes.

On redoute l'unité tonale comme une pauvreté, et l'on se jette dans des digressions harmoniques sans fin dont l'inévitable résultat est la plus fatigante monotonie. Un autre charme de la musique de Mozart, c'est l'étroite parenté qui relie entre eux les divers membres de la période musicale et lui donnent ce caractère logique dont il a, plus que personne, le privilège et le secret. La phrase qui commence à la dix-septième mesure en est un exemple frappant. Il semble qu'il ne pouvait y avoir là que ce qui y est, tant la succession est naturelle et de tout point satisfaisante. Cette période de huit me-

sures, qui reproduit deux fois les quatre mêmes mesures, exprime, avec un rare bonheur, la soumission de cette petite Zerline prête à tout souffrir : « Je me « laisserai arracher les cheveux ; — je « me laisserai crever les yeux!... » Et puis, à partir de la mesure 25, quelle résignation attendrissante dans le dessin dialogué entre la voix et le violoncelle solo, dessin qui se reproduit quatre fois de suite pour aboutir à ce délicieux sf P qui met le comble à l'expression suppliante des mesures 29 et 30, et qui s'accuse, avec un redoublement d'instance, à la mesure 31, puis à la mesure 32, pour amener, avec les mesu-

res 33 et 34, la conclusion exquise de cette période adorable. Les mesures 35 et 36 font une rentrée délicieuse dans le thème initial qui, cette fois, reparaît sous une variation dont la broderie lui donne un charme nouveau, et qui persiste jusqu'à la mesure 52. Les huit mesures suivantes sont d'une finesse d'expression, d'une justesse de physionomie vraiment merveilleuse. « Ah ! je le vois, » — dit Zerline, sûre de sa victoire, — « je le vois ; tu n'as pas le courage de me résister !... » L'infaillible instinct de Mozart pouvait seul concevoir et exprimer ces mille nuances de câlinerie, ces roucoulements de co-

lombe, cette douceur d'agneau, ces clignements d'yeux, en un mot tout cet attirail de séductions dont la femme est si habile à se servir quand elle veut se réconcilier.

Tout cela foisonne dans les huit mesures qui terminent l'Andante. Et d'abord, comme les trilles des premiers et seconds violons à l'octave expriment heureusement ces secousses de bouderie du pauvre Mazetto qui fait tout ce qu'il peut pour ne pas se rendre, et qui va finir par y passer, comme toujours!... Et comme le violoncelle glisse un joli regard fripon et séducteur dans les yeux du bonhomme! et quelle in-

stance persuasive dans cette triple répétition des deux mesures 53 et 54! Enfin, les mesures 59 et 60 amènent la victoire décisive de Zerline dont le chant syncopé s'entend si malicieusement avec le rythme accéléré du violoncelle solo.

Enfin Zerline a gagné sa cause. « Al« lons, mon amour! c'est fini; la paix « est faite!... » Un ravissant Allegro (ou plutôt Allegretto) à 6/8, plein d'espièglerie, célèbre cette joyeuse réconciliation à laquelle le violoncelle solo mêle son délicieux gazouillement.

O Mozart! divin Mozart! Qu'il faut peu te comprendre pour ne pas t'ado-

rer! Toi, la vérité constante! Toi, la beauté parfaite! Toi, le charme inépuisable! Toi, toujours profond et toujours limpide! Toi, l'humanité complète et la simplicité de l'enfant! Toi qui as tout ressenti et tout exprimé dans une langue musicale qu'on n'a jamais surpassée et qu'on ne surpassera jamais!

« Vois pourtant, — dit Mazetto, — « comme cette vipère a su m'ensorce- « ler! Eh! que veux-tu? nous autres, « pauvres crédules et simples d'esprit! » Tout à coup, on entend, à la cantonade, la voix de Don Juan qui ordonne les préparatifs d'une grande fête. Effroi de Zerline. « L'entends-tu? le voilà qui

« vient!... » — Eh bien, — dit Mazetto, « — de quoi as-tu peur? » Et, voyant le trouble de Zerline : « Ah! coquine, — « dit-il, — tu crains que je devine ce « qui s'est passé entre vous!... »

Toute cette petite scène est en récitatif rapide.

N° 12.

Ici commence le grand Final du premier acte. Le début en est saisissant. « Vite, vite, — dit Mazetto, — avant qu'il « paraisse, je veux me cacher près d'ici; « je vais bien voir si elle me trompe. » Dès la première mesure, on pressent un

morceau qui annonce de vastes proportions. En effet, cet admirable Final, fourmille de beautés de premier ordre.

Les 50 premières mesures nous montrent l'agitation fébrile du malheureux Mazetto qui se reprend à douter de la fidélité de Zerline, et dont l'inquiétude se traduit, dès les premières notes de l'orchestre, par un trémolo d'un caractère à la fois comique et imposant. Les mesures 6, 7, 8, 9, 10, 11, expriment particulièrement la méfiance et le soupçon.

A la mesure 51, sur une sonorité de fanfare, Don Juan paraît, suivi des bons villageois qui célèbrent la fête qu'on va

leur offrir : « Allons, — dit-il, — qu'on « mène tous ces braves gens à la salle de « danse, et qu'on leur serve force ra- « fraîchissements. » Sur un charmant *decrescendo* des voix et de l'orchestre, les paysans s'éloignent. Zerline cherche à se dissimuler au milieu d'eux. Mais Don Juan, qui ne l'a pas quittée des yeux, l'arrête au passage.

Alors, sur un Andante à 3/4 d'un chuchotement d'orchestre adorable de suavité, se place une merveille de grâce et de séduction : « Cachée entre ces arbres, « — dit Zerline, — peut-être ne me ver- « ra-t-il pas !... » — « Ah ! petite friponne, » — dit Don Juan en lui barrant

le chemin, — « je t'ai vue ; ne te sauve pas !... »

Ne semble-t-il pas voir avec quelle précaution cette petite Zerline marche sur la pointe du pied, pendant le dialogue exquis du chant et des premiers violons dans les cinq premières mesures ? Et avec quelle adresse de chat Don Juan étend sa griffe sur Zerline (mesures 8 et 9), pour la saisir au passage ! « Ah ! — dit Zerline avec une résistance pleine de langueur, — laissez-moi... laissez-moi partir !... » — « Non, — dit Don Juan d'une voix caressante, « — non ; reste, mon amour !... »

De la mesure 10 à la mesure 29, on

se sent enveloppé par je ne sais quel charme indicible ; je ne crois pas que le frisson de la défaillance amoureuse puisse être exprimé dans un langage plus délicieux et plus séduisant.

Je ne connais que Mozart qui ait deviné avec une sûreté aussi constante et aussi complète la forme musicale de tous les sentiments, de toutes leurs nuances de passion et de caractère. Passions et caractères, c'est là tout le drame humain : Mozart y est sans rival.

Don Juan est un coureur, un libertin. Aussi n'est-ce pas la tendresse de l'amour, mais la soif du désir que Mozart a si merveilleusement rendue dans

cet inimitable dialogue entre Don Juan et Zerline, où l'on retrouve, à un degré peut-être supérieur encore, l'accent du Duo « La ci darem la mano ».

Peut-on rien imaginer de plus suave, de plus câlin que le contour de cette petite phrase de deux mesures, si courte et pourtant si pleine et si expressive de Zerline, « Ah! lasciate mi andar via », identiquement répétée par Don Juan, « Nò, nò, resta, gioja mia »? Les quatre mesures qui suivent procèdent de même. Nouvelle supplication de Zerline : « Se pietade avete in cuore!... » (Si vous avez quelque pitié dans l'âme!...) « Si, ben mio, — répond Don

Juan — son tutto amore!... » (Oui, mon trésor, je suis tout amour!...) Ici l'expression de caresse enveloppante, enlaçante et enivrante est portée à son comble ; tout y respire le danger même. Au charme déjà enchanteur du contour de la mélodie vocale doublée par la flûte, le hautbois et le basson, vient s'ajouter l'enroulement du dessin des basses et, *par dessus tout*, l'inexprimable câlinerie des premiers violons qui fait circuler dans tout l'être un véritable magnétisme de volupté.

Don Juan va entraîner Zerline défaillante; mais il a compté sans Mazetto dont la figure se dresse devant lui.

« Hé ! Hé ! — dit-il, — Mazetto !... » — Oui, — répond celui-ci, — « c'est bien moi !... » — « Que diable faisais-tu « dans cette cachette ? » dit Don Juan. — « Voilà ta belle Zerline qui ne peut plus se passer de toi ! »

Il y a là dix-huit mesures remplies d'intentions comiques d'une extrême finesse.

« Ah ! ah ! je vous y prends !... » disent les cors, avec leurs quatre notes claires dont la quatrième s'appuie tranquillement sur la mesure suivante, pendant que les instruments à cordes expriment la surprise et l'embarras de Zerline. Quant à Don Juan, cela ne le

déconcerte nullement; il est bien trop roué pour manquer d'aplomb. Aussi prend-il la chose gaîment, témoin le rire de la flûte alternant avec celui des premiers violons, en même temps que le martelé narquois des cors donne la réplique à celui des bassons, pour aboutir à une fin de phrase qui est d'une ironie achevée et que ce benêt de Mazetto prend pour une très flatteuse protestation de civilité..

« — Allons! — dit Don Juan, — « qu'on s'en donne à cœur joie! » Ici apparaît une combinaison instrumentale que Mozart a, si je ne me trompe, introduite le premier au théâtre. Lais-

sant de côté, pendant une huitaine de mesures, l'orchestre régulier, il se sert d'un petit orchestre supplémentaire placé sur la scène pour donner le signal de la fête que Don Juan offre aux braves paysans. Ce petit orchestre servira, un peu plus loin, à un ingénieux travail de contrepoint pendant le bal. Don Juan, Zerline et Mazetto se dirigent gaîment vers la salle de fête. Au même instant, entrent en scène, par le côté opposé, Doña Anna, Doña Elvira et Don Ottavio, tous trois masqués, cherchant sans trêve le coupable. En une mesure, avec son incroyable promptitude de transition, Mozart établit la situation nou-

velle. L'Orchestre prend tout à coup une teinte sombre et mystérieuse ; il s'enveloppe de prudence et de précaution comme les personnages qu'il introduit. Après deux simples mesures où se révèle l'attitude grave et sévère des nouveaux arrivants, les premiers et seconds violons en octaves font entendre un dessin en notes piquées qui traduit, avec une merveilleuse pénétration, le mystère dont les personnages présents tiennent à s'entourer. On dirait que l'Orchestre se cache, lui aussi, sous un masque.

« Courage, mes amis, — dit Elvire, —
« nous allons peut-être enfin confondre

« l'imposteur !... » Sur le même dessin d'orchestre, Don Ottavio partage le sentiment d'Elvire et demande à Doña Anna de bannir toute crainte. Mais elle redoute pour son bien-aimé l'issue de cette entreprise. « Il passo è periglioso », dit-elle avec une anxiété que la suite de sixtes traduit d'une manière si expressive ! Ce mouvement conduit à un menuet attaqué par le petit orchestre de la fête!

Leporello ouvre la fenêtre et, apercevant les trois inconnus masqués, dit à son maître : « Seigneur! regardez un « peu les jolis masques ! » — « Fais-les « entrer, — dit Don Juan paraissant au

balcon, — « et dis-leur qu'ils nous font « honneur ! » — « Au visage et à la voix « le traître se révèle », disent à part les trois personnages. Leporello transmet l'invitation de son maître. « Que « voulez-vous? » dit don Ottavio. — « Seigneur, c'est mon maître qui vous « invite à son bal, si cela peut vous di- « vertir. » — « Merci de tant d'hon- « neur », dit Don Ottavio. — « Allons, « mes belles compagnes !... »

C'est là que se trouve le Trio célèbre et admirable, connu sous le nom de: « Trio des Masques. »

Ce morceau est un des innombrables joyaux dont se compose le diadème du

Prince de la musique. Il est marqué Adagio, mais avec un ₵, ce qui indique qu'on doit le battre à deux temps.

On ne discute pas les indications d'un Mozart; on s'y conforme. Cela d'abord. Et puis on tâche de les comprendre. Or, on sait que, dans mainte occurrence, la mesure d'un Adagio, qu'il soit à deux, à trois ou à quatre temps, se compose d'un nombre tellement considérable de notes de petite valeur qu'il devient inévitable de subdiviser chaque temps en deux ou en trois, selon que l'unité de temps est elle-même binaire ou ternaire. C'est là une question délicate au point

de vue de la direction de l'Orchestre, et je me propose de la traiter à part, dans l'Appendice de ce livre où j'aurai à parler des Interprètes, soit chefs d'orchestre, soit chanteurs. Pour le cas présent (le Trio des Masques), il me semble que le caractère imposant et solennel du morceau *ne rend pas obligatoire le battement à deux temps*, et que la transformation du ₵ en C est plus faite pour favoriser l'ampleur et la noblesse de l'exécution que pour leur être préjudiciable. Avec le battement à deux temps, je crois qu'on courrait presque fatalement le risque de tomber dans un mouvement trop vif pour traduire fidèlement l'in-

spiration élevée de ce morceau si majestueux dans son élégance.

Les deux premières mesures, avec leurs notes entrecoupées de silences, font déjà pressentir quelque chose de solennel et commandent l'attention et le recueillement.

En effet, ce Trio est une invocation.

« Que le ciel, — disent Doña Anna et Don Ottavio, — seconde, dans sa justice, « le zèle de mon cœur ! » — « Que le « ciel, — dit Doña Elvire en proie à la violence de son ressentiment, — « venge, « dans sa justice, mon amour outragé ! »

Sur ce peu de mots, Mozart a su trouver un ensemble d'un tel intérêt d'ex-

pression, d'un agencement vocal si merveilleux entre le ténor et les deux soprani, d'un charme de mélodie d'harmonie et d'instrumentation si complet que l'audition en est un véritable ravissement. Mais il faut ici une exécution parfaite comme l'inspiration du Maître.

L'entrée des deux voix sans accompagnement exige une justesse d'intonation irréprochable dont l'absence peut compromettre tout l'effet de ce morceau qui n'est soutenu que par quelques touches discrètes d'instruments à vent laissant à la partie vocale toute son importance et toute sa clarté de dialogue.

La grande partition gravée que j'ai

sous les yeux est celle de J. Frey, autrefois éditeur, 5, place des Victoires. Elle est, malheureusement, pleine de négligences et d'incorrections. On en peut relever, avec certitude, *au moins quatre* importantes dans le seul Trio des Masques.

J'engage les musiciens compositeurs à se pénétrer de la souplesse de forme et de la pureté de style avec lesquelles les voix sont conduites et combinées dans cet admirable Trio, si plein et si noble que, malgré sa brièveté, il laisse chez l'auditeur l'impression d'un morceau considérable. On éprouve un sentiment analogue devant la « Vision

d'Ezéchiel », le tableau célèbre de Raphaël, qui, au bout de quelques instants, paraît immense en dépit de sa petite proportion.

Mais voici qu'un leste mouvement d'Allegro à 6/8 ramène Don Juan déjà tout grisé de son escapade champêtre. Il est d'une gaîté insoucieuse, ce petit Allegro, et ne soupçonne pas le danger qui le menace.

« Allons, — dit Don Juan, — repo-
« sez-vous un moment, jolies fillettes ! »
— « Allons, jeunes gars, — dit Lepo-
« rello, — buvez un coup ! tout à l'heure
« vous retournerez à la danse ! » —
« Zerline ! — dit de son côté Mazetto, —

« attention!... de la prudence!... » — Tout ce dialogue, plein d'aisance et d'animation, conduit à un maëstoso en 2/4.

Sur une attaque très pompeuse, très grand seigneur, où domine la sonorité éclatante des trompettes, Leporello s'adresse aux trois personnages masqués qui sont restés discrètement un peu à l'écart. « Avancez, jolis masques! » A quoi Don Juan s'empresse d'ajouter : « Tous sont ici les bienvenus! Vive la « liberté! » — « Nous vous rendons « grâces pour votre généreux accueil! » Cette réponse, d'un tour musical d'une politesse exquise, amène le bel en-

semble « Vive la liberté », d'une allure si noble, d'une sonorité si somptueuse que l'ampleur en dissimule l'absence de développement.

« Et maintenant, — dit Don Juan à « Leporello, — dispose les danseurs, et que le bal recommence ! »

Ici reparaît le Menuet exécuté plus haut par le petit orchestre supplémentaire lorsque Leporello a transmis aux trois personnages masqués l'invitation de son maître.

Cette fois, le Menuet est confié à l'orchestre principal, pendant que le petit orchestre va, lui-même, se partager en deux groupes qui feront entendre,

l'un un second motif de danse à 2/4, l'autre un troisième motif à 3/8, dans une de ces combinaisons de contrepoint dont l'ingéniosité de Mozart se faisait un véritable jeu. Les divers rythmes de danse des trois orchestres, les voix des personnages, les apartés vigilants de Doña Anna, de Doña Elvira et de Don Ottavio, la mauvaise humeur de Mazetto, le trouble de Zerline, tout cela se meut, se démène et se concilie, sans se confondre, avec une aisance et une habileté consommées. Don Juan vient de disparaître avec Zerline et Leporello qui a eu soin d'emprisonner le pauvre Mazetto dans un cercle de dan-

seurs. Tout à coup un cri se fait entendre dans la coulisse. C'est Zerline affolée par l'agression de Don Juan et qui appelle au secours. A ce moment commence la péroraison grandiose de cet important final du premier acte.

Doña Anna, Doña Elvire et Don Ottavio qui n'ont pas, un seul instant, perdu de vue le malfaiteur qu'ils poursuivent, font appel à l'indignation de la foule qui les entoure.

« Secourons la pauvrette !... » s'écrient-ils tous trois. Et, aux clameurs désespérées de Zerline : « C'est de ce côté « que partent les cris, » — hurlent les paysans, — « enfonçons cette porte ! »

Aussitôt, les voix et l'orchestre, dans un unisson qui déferle comme la mer en furie, se précipitent sur cette porte, en criant : « Nous voilà! nous accou-« rons pour te défendre!... » Enfin, la porte s'ouvre. Zerline reparaît, éperdue, affolée, pendant que Don Juan amène, le tenant par l'oreille, le pauvre Leporello transi de peur. « Le voilà! — dit-il; — le voilà, le coquin! et c'est « moi qui vais le châtier!... Meurs, scélérat! » Ce spadassin effronté, ce détrousseur éhonté qui, pourtant, n'a peur de rien, tire lâchement son épée pour en menacer son poltron de valet qui n'ose pas souffler mot. Le rythme

de l'orchestre, sur cette entrée de Don Juan, est d'une audace, d'une impudence, d'une effronterie prodigieuses. Aux cinq premières mesures succède un effet instrumental d'une étonnante justesse d'expression. Les accords énergiques des cordes, exprimant la brutalité du despote, sont suivis de quelques notes d'instruments à vent dont le timbre et la disposition trahissent positivement la sueur froide. A la onzième mesure, sur un dessin d'orchestre plein de fermeté et de résolution, et dont l'autorité s'accentue encore par les *imitations* auxquelles il donne lieu, les trois personnages masqués disent tour

à tour : « Le traître croit, par cette « ruse, nous donner le change sur son « forfait ! » Puis, ils se démasquent. Et Don Juan les reconnait tous les trois. C'est à son tour d'être confus, et intimidé, et abandonné de l'orchestre qui ne lui laisse plus que les pauvres petits accords d'instruments à vent dans lesquels se réfugiait tout à l'heure la couardise de Leporello. « Oui, traître ! » — dit chacun, — « c'est nous ! tu « nous reconnais maintenant ! tout est « découvert !... » Et Don Juan se tait, interdit, sous cette flagellation universelle. Et alors, commence la terrible et fulgurante période finale, toute pleine

de ressentiments et de menaces. C'est une mêlée, un tumulte, un volcan de voix et d'orchestre d'une puissance incomparable, en même temps que d'une clarté et d'une simplicité de moyens qui tiennent du miracle, et prouvent que la netteté et la justesse de l'idée constituent la force véritable qui dispense de la prodigalité et de l'abus dans l'emploi des procédés.

Cependant Don Juan reprend courage. La Coda du Final nous le montre faisant contre fortune bon cœur, relevant la tête sous l'affront. « Je ne vous « crains pas », dit-il. Et, sur une suprême fierté de l'orchestre, il tire l'épée

et fend la foule qui n'ose lui barrer le passage.

Ici se termine le Final du premier acte, véritablement extraordinaire de conception, aussi élégant que puissant, aussi symphonique que dramatique, dans lequel tous les éléments ont leur part exacte et complète, où rien ne manque et où rien n'est superflu. C'est là le sceau du génie.

ACTE DEUXIEME

N° 13.

Le charmant Duetto qui ouvre cet acte roule sur une altercation entre Don Juan et Leporello. Celui-ci, dégoûté de la vie que mène et que lui fait mener son maître, révolté des violences qu'il lui faut endurer chaque jour, déclare que c'en est trop et qu'il est résolu à le quitter.

« Allons, garnement, laisse-moi tran-
« quille !... » — « Non, non, Seigneur !
« Je veux m'en aller. » Le quatuor à cordes, deux hautbois, deux cors, voilà

tout l'accompagnement; mais chaque note est à sa place; rien n'est inutile, et la sonorité est aussi riche que discrète. Au point de vue de la comédie, on ne pouvait, musicalement, exprimer avec plus de justesse de rythme et d'intonation cette dispute familière entre maître et valet.

Vient ensuite un récitatif alerte dans lequel on tâche de s'accorder.

DON JUAN. — Leporello !

LEPORELLO. — Seigneur?

DON JUAN. — Écoute un peu; faisons la paix; tiens, prends ceci.

LEPORELLO. — Qu'est-ce ?

DON JUAN. — Quatre doubles.

Leporello. — Tenez, je veux bien, cette fois encore, en passer par là; mais, ne recommencez plus... et puis, qu'il ne soit plus question de femmes!...

Don Juan. — Plus question de femmes! mais tu sais bien qu'elles me sont plus nécessaires que le pain!... Etc...

Leporello. — Or çà, que désirez-vous?

Don Juan. — Connais-tu la camériste de Doña Elvira?

Leporello. — Non, seigneur.

Don Juan. — Eh bien! j'ai pensé que, tout à l'heure, le jour va tomber, et que, là, devant ce balcon, j'aurais

plus de chances de la séduire sous ton costume que sous le mien. Allons, vite, changeons d'habit.

LEPORELLO. — Mais... Seigneur... pour plus d'une raison...

DON JUAN. — Assez, te dis-je ; je ne souffre pas de réplique.

N° 14.

TERZETTO

Je ne crois pas qu'il existe un morceau de musique plus parfait que ce Trio. Est-ce parce que j'ai un faible tout particulier pour le charme constant et inexprimable qui s'en dégage? Je ne

sais. J'y cherche en vain un passage qui ne soit pas d'une beauté accomplie ; je ne puis l'y trouver. L'art musical s'y manifeste avec une telle supériorité que, fût-ce l'unique spécimen qu'on en pût posséder, on posséderait l'essence même de la musique. Je ne connais rien au monde de plus exquis.

Elvire est seule à son balcon. Elle pense, avec la tendresse obstinée du véritable amour, à l'ingrat qui n'y répond que par ses scandaleuses infidélités.

« Ah ! mon pauvre cœur ! tais-toi ! ne
« me parle plus de cet impie, de ce traî-
« tre, c'est une honte d'avoir pitié de
« lui ! »

Tel est le sentiment qui remplit les treize premières mesures. Elvire accuse son propre cœur; elle lui reproche de battre encore (mesures 3 et 4, 7 et 8) pour celui qui en est indigne, elle est résolue (mesures 9, 10, 11) à le chasser de son souvenir; elle a honte d'être si faible (mesures 12, 13). On ne peut pousser plus loin la ressemblance morale dans ses moindres détails au moyen du rythme, du tour mélodique, des accents, des nuances, de la ponctuation musicale, de l'harmonie et de l'emploi des timbres.

La période suivante, qui comprend les mesures 14, 15, 16, 17, 18, est un

appel à la prudence et à la précaution. « Silence, » — dit Leporello, — « il me « semble que je reconnais la voix de « Doña Elvira! » — « Bon, » — dit Don Juan, — « je veux profiter de l'occasion : et toi, ne bouge pas! » L'expression de ces cinq mesures est si frappante qu'il paraît impossible d'en imaginer une plus vraie.

C'est la conformité absolue du son avec l'action.

L'appui sur le second temps, le dessin des bassons imité par les basses et repris ensuite par les flûtes et les clarinettes, enfin l'accent mystérieux de la mesure 18, représentent, avec une jus-

tesse merveilleuse, l'attitude de gens qui cherchent à se blottir.

A la mesure 19 reparaît le dessin de la première phrase. « Elvire! mon « idole! » soupire Don Juan sous le balcon. L'instinct du génie ne s'y est pas trompé. C'est dans les intonations mêmes d'Elvire que Don Juan va chercher l'impudente expression d'une tendresse mensongère. Cet emprunt musical est un *abus de confiance;* c'est un *faux* que commet Don Juan, mettant ainsi le langage sincère de sa femme sur ses propres lèvres pour la mieux tromper. A la mesure 27, Elvire tressaille! « N'est-ce point la voix de cet

« ingrat? » Aussi les mesures 27, 28, reproduisent-elles l'accent indigné des mesures 9, 10. Mais Don Juan calme aussitôt ce ressentiment passager. « Oui, « ma vie! » — s'écrie-t-il avec une exagération mielleuse, — « c'est moi; moi « qui implore mon pardon! » (Mesures 29, 30, 31.) « Quel trouble étrange « s'empare de moi? » — dit Elvire. « Voyez cette folle qui va encore se « laisser duper! » marmotte Leporello dans son coin. (Mesures 32, 33, 34, 35, 36.) Une imitation d'une extrême élégance reproduit, pendant ce passage, le dessin piquant et malicieux des mesures 14, 15. — A la mesure 37 appa-

raît une phrase mélodique d'un tour infiniment caressant, et qui est comme un avant-goût de la fameuse sérénade que Don Juan roucoulera tout à l'heure pour la cériste d'Elvire. Les mesures 47, 48, 49, 50, soulignent, par le trémelo des instruments à cordes, la résistance d'Elvire, pendant que les instruments à vent protestent de la tendresse hypocrite du séducteur. « Crois-« moi, » — dit Don Juan, — « sinon je « me tue! » Pendant ce temps-là (mesures 51, 52, 53, 54), Leporello murmure à l'oreille de son maître : « Si « vous continuez, je vais pouffer de « rire! » Le syllabique descendant est

là d'un effet extraordinaire et fournit une rentrée merveilleuse dans le thème initial du morceau, sur lequel les trois voix se réunissent avec une incroyable suavité de forme et d'harmonie. Mais, ce qui est véritablement prodigieux, c'est le parti que Mozart a su tirer ici de la forme dont les imitations, à partir de la mesure 68, se superposent par octaves, puis par tierces, puis par mouvement contraire, puis en crescendo jusqu'au F de la mesure 72, pour aboutir (mesure 73) à un P staccato qui peint, avec une extrême finesse, l'indécision d'Elvire, le piège de Don Juan et l'incertitude de Lepo-

rello sur le dénouement de ce quiproquo déshonnête. L'ensemble se termine sur le retour des mesures 63, 64, 65, 66, 67, suivies d'une *coda* de six mesures empruntée au dessin de la mesure 12.

Cependant Elvire est descendue de son balcon. L'obscurité de la nuit l'empêche de reconnaître Leporello qui, à la faveur de son déguisement, prend goût à l'entretien et se met à embrasser Elvire pour tout de bon. Don Juan les apostrophe, les effraie et les fait fuir. Une fois maître de la place, il en conte à la chambrière sur la délicieuse sérénade qui suit et qui est intitulée « Romanza ».

N° 15.

Cette sérénade est une perle d'inspiration, comme élégance de mélodie d'harmonie et de rythme. Sur la per, sistance de l'accompagnement d'orchestre, se détache un dessin d'accompagnement spécial confié à la mandoline, et dont la division rythmique en six doubles croches et trois croches est des plus heureuses. La chanson elle-même est un chef-d'œuvre de grâce et de galanterie. Les mesures 15, 16, 17, 18, présentent une succession harmonique ravissante ; les mesures 20, 21, sont d'une intensité

de désir et de séduction merveilleuse, mais on vient. C'est Mazetto qui, escorté de quelques amis, est à la recherche de Don Juan... pour l'assommer.

« Qui va là ? » — « Leporello », — répond Don Juan. « Ah ! c'est toi le « valet de ce brigand ! Nous le cher- « chons pour le tuer ! » — « Bonne « idée ! » dit Don Juan : en ce cas, écoutez-moi.

N° 16.

AIR

« Vous allez vous partager, moitié « par-ci, moitié par-là ; si vous rencon-

« trez à travers la ville un homme ayant
« à son bras une jeune femme, ou sou-
« pirant sous un balcon, allez, frappez
« ferme, c'est lui ! »

Cet Air, assez peu remarqué, est plein de malice et de gaminerie. Il y a, entre autres, un dessin en syncopes de tous les instruments à cordes à l'unisson sous les mots « *ferite, ferite!...* » qui est une trouvaille d'esprit.

Les camarades se séparent, conformément aux instructions du faux Leporello ; pendant ce temps, Don Juan retient Mazetto pour lui dire deux mots à l'oreille.

« Voyons, Mazetto, es-tu bien armé,

« au moins?... » — « Certes, — répond « celui-ci. — J'ai d'abord ce mousquet, et « puis ce pistolet. » Là-dessus Don Juan s'empare des armes de Mazetto et le rosse d'importance. Cris désespérés de Mazetto qui se tord de douleur. Don Juan se sauve. Arrive Zerline.

« Eh! mon pauvre Mazetto! que « t'est-il donc arrivé?... » — Et Mazetto de geindre en racontant l'affaire.

« Allons, allons, — dit Zerline, — ce « ne sera rien; viens-t'en à la maison; « et, si tu me promets de n'être plus « jaloux, je te guérirai, va, mon cher « petit mari. »

N° 17.

AIR

Ce morceau est un pur chef-d'œuvre, d'un charme pénétrant et d'une absolue beauté de forme. La ritournelle est, à elle seule, une perfection; elle mérite un examen particulier. Dès la troisième mesure, on est ravi par le dessin caressant des altos et des violoncelles  aux mesures 3, 4. Les mesures 7, 8, sont d'une grâce exquise et la répétition de l'accord de septième de dominante qui termine la mesure 7, sur le premier temps de la mesure 8, produit une impression positivement en-

chanteresse. Les mesures 17, 18, avec le trille des premiers violons sur les accords des instruments à vent, sont d'un regard et d'un sourire pleins de gentillesse et de câlinerie, ainsi que la réponse de la voix (mesures 19, 20), sur l'accompagnement paisible des instruments à cordes. Quoi de plus tendre que la période comprise entre les mesures 24 et 32 qui ramène, d'une façon si simple et si charmante, la phrase initiale! Et quelle instance de cajolerie dans cette uniformité des mesures 47, 48, 49, suivies de cette délicieuse œillade des mesures 50, 51 !

« Eh bien! » — dit Zerline, — « ce

« remède à tes souffrances, veux-tu « savoir où il est? Mets ta main là, sur « mon cœur : le sens-tu battre? » Les mesures 61, 63, 64, avec le dessin lié des violons en octaves sur les notes piquées des instruments à vent, sont absolument délicieuses : Mozart est le seul qui possède à ce merveilleux degré la grâce et le charme; il y est irrésistible.

Zerline a emmené Mazetto. Et voici venir Leporello, toujours sous les habits de Don Juan, et fort incommodé de traîner partout cette madame Elvire dont il voudrait bien trouver moyen de se débarrasser.

Le décor a changé; on est en pleine forêt.

« Il me semble, — dit Leporello, — « que j'aperçois la lumière d'une quan- « tité de torches qui s'avancent de ce « côté!... »

— Il tremble comme une poule. — « Que crains-tu, mon époux adoré?... » — dit Elvire. — « Oh! ne me quitte « pas!... de grâce, ne me quitte pas!... »

Ici commence l'admirable Sextuor :

N° 18.

Ce vaste morceau, composé d'épisodes successifs du plus haut intérêt, est un

modèle de musique dramatique. Dès les premières notes de l'orchestre, en deux simples mesures, Mozart nous fait partager les terreurs d'Elvire égarée dans ce lieu sombre et solitaire. Les suites de tierces du début répandent déjà autour du personnage une ombre inquiétante ; on y marche à tâtons ; toute la phrase d'Elvire est accompagnée par des sursauts d'orchestre qui sont une image frappante de ses battements de cœur. Tout autres sont les tressaillements de Leporello. Dès la troisième mesure, on sent qu'il ne songe qu'à s'évader, sans souci de ce que deviendra la malheureuse Elvire. L'orchestre

fouille dans tous les coins, et se heurte à chaque pas avant de trouver une issue. Elle est enfin trouvée; et c'est merveille de voir comment, soudain, le chant et l'orchestre s'esquivent *sur la pointe du pied :* ici encore, la ressemblance de la forme musicale avec l'action est d'une vérité scénique absolue.

Mais voici venir Doña Anna et Don Ottavio. Les deux mesures d'orchestre qui les introduisent en scène sont d'une souveraine beauté. Il n'y a peut-être que Mozart dont le génie ait pu condenser aussi instantanément, en aussi peu de notes et avec une telle puissance, la forme juste et complète du personnage

qu'il va faire parler ou agir. Avec l'entrée de Doña Anna et de Don Ottavio, le langage musical prend une noblesse d'attitude et une dignité d'accent incomparables. La phrase entière de Don Ottavio : « Tergi il ciglio » (Sèche tes larmes), est d'une admirable tendresse, en même temps que d'une réserve et d'une délicatesse touchantes. Ce n'est point l'accent de la passion, mais celui d'un amour profond et sûr. La réponse de Doña Anna : « Lascia almen alla mia pena, » est superbe de tenue et d'élévation de sentiment : c'est une fidélité inconsolable à ce deuil qui lui parle sans relâche du père qu'elle doit venger.

Cette phrase et celle de Don Ottavio sont accompagnées par un dessin continu des seconds violons qui semble vouloir exprimer le lien immuable qui unit ces deux âmes dans une même tendresse et dans une même douleur.

Mais voici que, tout à coup, un nouveau rythme caractéristique apparaît dans l'orchestre. C'est le retour de cette recherche à tâtons dans la nuit obscure. Elvire et Leporello rentrent en scène, chacun de son côté. « Mais où donc est « mon époux ? » gémit Elvire au comble de l'inquiétude. — « Si elle me trouve, » — dit Leporello transi de peur, — « c'en « est fait de moi ! » Tous deux aper-

çoivent enfin une issue ; mais au moment de fuir, ils sont refoulés en scène par l'arrivée subite de Doña Anna, de Don Ottavio, de Mazetto et de Zerline, prenant Leporello pour Don Juan. « Ar-« rète, scélérat ! » s'écrient Zerline et Mazetto lui barrant le passage, tandis que le pauvre diable enfonce son chapeau sur sa tête et relève son collet pour n'être point reconnu. Ici l'orchestre prend une fermeté de rythme d'une énergie saisissante ; on se sent en présence d'une arrestation. « Voilà le bri-« gand ! » s'écrient Doña Anna et Don Ottavio. « Mort au perfide qui nous a « trahis ! » reprennent toutes les voix,

moins Elvire dont la plainte suppliante cherche à calmer leur courroux. « Pitié ! », — dit-elle, « pitié pour mon « époux ! » et l'orchestre reprend le rythme haletant qui accompagnait sa frayeur et son anxiété en cherchant à retrouver son époux dans l'obscurité de la nuit. Mais tous s'indignent et se révoltent : « Non ! non ! il faut qu'il « meure ! » Elvire implore avec instance ; mais c'est en vain. La lutte obstinée des deux rythmes contraires est d'une expression frappante.

Au milieu de cette bagarre, Leporello se sent perdu. Le visage toujours caché dans son manteau, il se lamente sur un

ton d'une misère indescriptible. Le chant, les instruments à cordes, les instruments à vent, tout cela, pâle d'effroi, se traîne littéralement aux pieds des témoins, avec le claquement de dents et la chair de poule de la poltronnerie, pendant que les basses de l'orchestre sont immobiles et comme paralysées. Il faut admirer ici, comme toujours, la sûreté prodigieuse et la soudaineté avec lesquelles, sans perdre un instant, Mozart entre, de plain-pied, dans le caractère des personnages et de la situation. Cette lamentation de Leporello qui se termine par une supplication piteuse des hautbois, aboutit, par

une cadence rompue, à une période d'un rythme nouveau. Leporello se découvre enfin, à la stupéfaction de tous ceux qui l'entourent.

« Leporello!!! quelle est cette mysti-
« fication? »

Huit mesures sont consacrées à la surprise de tous ces gens qui demeurent déconcertés; puis le rythme saccadé reparaît, exprimant l'incertitude dans laquelle chacun est plongé. Enfin, attaque le robuste Allegro qui forme la dernière période et comme l'explosion de ce magistral Sextuor. Cet Allegro est d'une puissance colossale. Bien que la partition ne porte pas de changement du

signe antérieur qui correspond à quatre temps, il me paraît hors de doute que la mesure doit être battue ₵, c'est-à-dire à deux temps. Quelques mots seulement fournissent la matière de cette page vigoureuse : « Mille pen-
« sées confuses s'agitent dans ma tête !
« Quelle journée que celle-ci, et quelle
« déception inattendue ! » Le morceau est traité avec la science d'un symphoniste consommé ; on y trouve, en même temps, la verve éblouissante et la transparence radieuse qui caractérisent le génie italien d'un Cimarosa ou d'un Rossini. Par Salzbourg sa patrie, Mozart était plus Italien qu'Allemand ; et

par ses précoces voyages en Italie, il s'était assimilé le tempérament méridional; il avait bu le soleil et respiré l'atmosphère de ce pays enchanteur qui, après la Grèce, aurait mérité d'être la terre des Dieux.

En deux coups d'archet et comme par une secousse magique, l'allure du morceau se transforme. Leporello, tout à l'heure écrasé sous le poids de l'épouvante, se redresse et commence à entrevoir la possibilité du salut dans la fuite. Au mouvement agité de l'orchestre, on devine que les oreilles lui bourdonnent encore, et qu'au premier moment il s'enfuira à toutes jambes.

« Ah! pour le coup, si j'en réchappe, » — dit-il, — « ce sera miracle! » Un syllabique littéralement ahuri donne ici l'image exacte de ce qui se passe dans cette tête affolée (mesures 17, 18, 19, 20 de l'Allegro, et, surtout, de 27 à 35), où l'égarement du malheureux serviteur est à son comble et le jette, éperdu, dans une conclusion de phrase d'un effet irrésistible. Soixante ans après le jour où j'entendis pour la première fois cette œuvre immortelle, j'ai encore présent à la mémoire l'enthousiasme, le délire que soulevait, dans le public tout entier, le puissant organe de Lablache, ce comédien de génie, ce chan-

teur inimitable qui mettait le feu aux quatre coins de la salle. Mais aussi, quels éclairs de génie, à chaque instant, sillonnent l'œuvre du maître! Quel coup de foudre que cette prodigieuse saillie de la voix de basse qui éventre, pour ainsi dire, le terrible unisson de l'orchestre! Enfin, il faut signaler la superbe péroraison vocale qui apparaît à la vingt-septième mesure avant la fin du morceau et qui est une merveille de contrepoint et de combinaison harmonique.

N° 19.

La soumission de Leporello aux hu-

miliantes volontés de son maître menace pourtant de lui coûter cher, et chacun réclame le privilège d'être le premier à la lui faire expier. Cette concurrence fournit matière à un air caractéristique de Leporello. Peut-être, scéniquement parlant, ce morceau fait-il longueur, en ce sens qu'il n'est guère qu'une redite des frayeurs dont Leporello nous a donné un spécimen complet dans le Sextuor qui précède. Aussi le supprime-t-on d'ordinaire à la représentation.

Leporello parvient enfin à s'échapper. Don Ottavio s'adresse alors à ceux qui l'entourent. « Mes amis, » — dit-il,

« après de telles énormités. nous ne pou-
« vons douter que Don Juan soit le meur-
« trier du père de Doña Anna. Attendez-
« moi tous dans cette maison ; je vais re-
« courir à qui de droit, et d'ici à peu,
« vous serez vengés, je vous le pro-
« mets. »

N° 20.

AIR

Ceux qui n'ont pas entendu le célèbre ténor Rubini, le contemporain de Lablache et de Mme Malibran, ne peuvent se faire idée des transports qui accueillaient jadis cet air fameux : « Il mio tesoro intanto... » C'était du délire. et

l'illustre virtuose y était toujours *bissé*.

Il faut dire qu'il y était incomparable comme chanteur, et je n'oublierai jamais le silence religieux dans lequel on l'écoutait. On eût impitoyablement conspué quiconque se serait permis de souffler mot. Ah! c'est que, dans ce temps-là, on ne venait pas au théâtre pour y causer, mais pour y écouter de la musique admirable et supérieurement exécutée par des chanteurs qui étaient de grands musiciens. Je ne serais pas surpris que cet air « Il mio tesoro » ait été écrit à la demande ou, tout au moins, à l'intention d'un virtuose en faveur du temps de Mozart. Ce n'est

pas que l'expression et la forme n'en soient délicieuses et ne respirent toute la liberté d'une véritable inspiration musicale ; mais le milieu et la fin de l'Air présentent des vocalises que l'on ne s'explique guère que par le désir de faire briller le chanteur. Le morceau n'en est pas moins d'un sentiment exquis et d'un charme sans égal. La rentrée de la mesure 18 à la mesure 19 par le tour mélodique de la partie vocale sur la tenue des cors est une trouvaille.

Ici, le décor change à vue et représente un cimetière dans lequel se dresse, sur un socle élevé, la statue de marbre du Commandeur. Don Juan entre en scène.

Pour échapper, sans doute, à quelque poursuite, ou pour se défaire des importunités d'une belle, il a escaladé le mur du cimetière en riant aux éclats.

« Ah! ma foi! » — dit-il, — « en voilà « une bien bonne! Ciel! la belle nuit! « Elle est plus claire que le jour et faite « pour la chasse aux filles! Je voudrais « pourtant savoir comment l'affaire « s'est passée entre Leporello et Doña « Elvire. » — Paraît Leporello. « Ah! « seigneur! J'ai bien pensé avoir les « os rompus à votre place! » — Ah! « bah! » — dit Don Juan; — « allons, « allons! ce n'est rien. »

Au même instant, une voix sépul-

crale, accompagnée par des accords lugubres, retentit dans le cimetière.

« Avant l'aurore, tu auras cessé de « rire !... »

Nous sommes maintenant en plein drame jusqu'à la fin de l'œuvre.

« Qui a parlé ? » — dit Don Juan.

— « Ah ! monsieur ? » — répond Leporello, — « c'est, bien sûr, quelque âme « de l'autre monde qui vous connaît à « fond !... » Et la voix sépulcrale continue : « Audacieux impie ! ne trouble « pas le repos des morts ! »

Ces deux appels de la statue glacent de terreur.

A la psalmodie de la voix déjà funèbre

par elle-même et par les harmonies qui la soutiennent, vient s'ajouter la sonorité particulièrement sinistre due à l'apparition des trombones dont Mozart se sert ici pour la première fois dans son orchestre, et qui, combinés avec les hautbois, les clarinettes et les bassons, produisent une impression effrayante.

« C'est, sans doute, quelqu'un du « dehors qui se moque de nous! » dit Don Juan imperturbable. Puis, levant les yeux : « Hé! mais... n'est-ce pas la « statue du Commandeur que j'aper- « çois là? Leporello! lis un peu cette inscription!... » — Leporello, lisant et balbutiant : « J'attends ici la punition

de mon assassin. » — « Eh bien! » — dit Don Juan, — « dis-lui que je l'attends ce soir à souper! »

N° 21.

DUETTO.

Ce duo, sous une apparence comique, est d'une couleur profondément tragique qui tient non seulement au milieu dans lequel il se produit, mais au contraste puissant et terrible entre l'impudence sceptique de Don Juan et le respect silencieux que commande le cimetière. Il n'y a pas jusqu'à la frayeur de Leporello qui ne cesse d'y être bouffonne, tant il s'y mêle de crainte d'in-

sulter les choses sacrées. Mais il faut entrer dans le détail de ce morceau et voir avec quelle prodigieuse intelligence Mozart a saisi les moindres traits de cette scène tragi-comique.

Sur les deux premières mesures, Leporello salue avec une sorte de hardiesse affectée la statue du Commandeur. Puis, il aborde respectueusement cette invitation qui lui coûte des efforts inouïs, comme on le devine au soubresaut des violons (mesure 4). A la sixième mesure, il n'a plus la force de continuer et se rapetisse de frayeur. Mesure 9, il tremble de tous ses membres. Mesures 10, 11, 12, 13, Don Juan l'a-

postrophe vertement : « Assez, ma-
« raud ! ou je te passe mon épée à tra-
« vers le corps ! » Ces quatre mesures sentent le pourfendeur sceptique qui se divertit de l'épouvante de son valet. A la mesure 20, même jeu de civilité de Leporello qu'au début du duo. Mesure 28, nouvelle menace de Don Juan : « Coquin ! je te tue !... » — « Non ! non ! — dit Leporello ; — « attendez un peu !... » Et il poursuit poliment. Ici commence un dialogue d'orchestre d'une analyse merveilleuse et qui pénètre jusque dans les détails physiques les plus intimes de la peur. Mesures 32, 33, Leporello se met en garde

contre le tour que pourraient lui jouer ses entrailles; il appelle à son aide les premiers et seconds violons qui se rapprochent prudemment. Mais voici que, mesures 34, 35, le danger s'annonce déjà dans les flûtes et les bassons. Une plus grande vigilance devient nécessaire, mesures 36, 37. Le danger s'accentue, mesures 38, 39. Redoublement de précautions, mesures 40, 41, 42, 43. Hélas! vains efforts!... La déroute est consommée, en dépit de toutes les digues opposées au courant par les dissonances de seconde arc-boutées les unes contre les autres. Toute cette période, de la mesure 32 à la mesure 43, s'appuie sur

un battement obstiné d'altos dont le regard fixe et hébété est à mourir de rire, jusqu'à ce que la modulation sur la mesure 44 vienne révéler le désastre!... Oh! alors, sur le trémolo des violons et sur la désolation des basses, le blêmissement du pauvre diable est à son comble; il ne parle plus, il grelotte, il geint, il bêle. « Va te faire pendre, » — dit Don Juan, — « tu n'es qu'un poltron! » — « Ah! monsieur, » — dit l'autre, — « regardez plutôt!... Il remue la tête!... » Et, sur un rythme d'une étonnante vérité d'abrutissement, la voix et l'orchestre imitent le mouvement de tête de la statue. « Allons! »

— dit résolument Don Juan à l'homme de marbre, — « parlez!... Si vous pou- « vez... viendrez-vous souper avec moi? »

— « OUI! » répond la statue en inclinant la tête.

Une tenue de cor d'un effet glacial accompagne cette réponse et se prolonge dans l'orchestre comme un glas de mort. Pour le coup, Leporello n'en peut plus, c'est de l'effondrement; on ne perçoit plus dans l'orchestre qu'un tremblement nerveux et un claquement de mâchoires. Quant à Don Juan, il prend gaillardement son parti de l'aventure. « Ah! la bonne farce! le vieux

« va venir souper! Allons vite nous « préparer à le recevoir. »

Et, sur un *decrescendo* alerte, plein de la fanfaronnade de Don Juan et du soulagement de Leporello, tous deux gagnent du pied au plus vite.

Ainsi se termine cet étonnant Duo, une des plus merveilleuses peintures de caractère et de sensation qui aient jamais existé dans l'art dramatique musical.

N° 22.

SCÈNE ET AIR

Le décor change et représente l'appartement de Doña Anna. Don Ottavio est près d'elle et la conjure de hâter

leur hymen. « Cruelle! » — lui dit-il, — « voulez-vous donc, par de nouveaux délais, accroître ma douleur? » — « Cruelle, dites-vous? » — répond Dona Anna. — « Oh! non, mon ami! « il ne m'est que trop douloureux de « différer encore un bonheur que, tous « deux, nous désirons depuis si long- « temps!... Mais épargne encore la « constance de mon trop sensible « cœur!... »

Ce récitatif de Doña Anna et le Cantabile qui le suit sont d'un sentiment très élevé, dans lequel toutes les délicatesses de la douleur, tous les scrupules du deuil s'unissent à la plus noble

expression de la tendresse. Le charmant Allegretto qui suit le Cantabile contient quelques vocalises (mesures 20-28), que Mozart y a probablement introduites par condescendance pour la virtuosité de son interprète, comme il l'avait fait dans l'Air de Don Ottavio (n° 20). Mais que de grâce et de sensibilité depuis la mesure 30 jusqu'à la fin de l'Air! Quelle espérance ardente à partir de la mesure 35 où l'appui sur le second temps est d'une étreinte si passionnée! Quelles larmes discrètes et fidèles, que de soupirs étouffés dans les mesures 40, 41, si expressives et si tendres!

N° 23.

FINALE

Nous voici arrivés au dernier tableau de ce grand et noble drame. Ce tableau comprend trois scènes importantes qui s'enchaînent assez étroitement pour que Mozart ait cru devoir les grouper sous le vocable unique de Finale, comme il l'a fait pour l'ensemble des scènes qui constituent le Finale du premier acte. La scène représente la salle du festin chez Don Juan qui attend l'arrivée du Commandeur. Une troupe de musiciens occupe le fond du théâtre.

Sur une fanfare joyeuse et insouciante de l'Orchestre, Don Juan, richement vêtu, fait son entrée en scène : « Allons, « amis! » — dit-il aux musiciens, — « la table est prête! Que les airs joyeux « retentissent! Quand je dépense mes « écus, j'entends me divertir! »

Aussitôt, les musiciens sur le théâtre entonnent une série de morceaux de différents rythmes, pendant que Leporello apporte les mets et les vins choisis qui composent le repas, tout en se livrant à des facéties sur l'appétit glouton de son maître. Toute cette scène est traitée avec une gaîté, une aisance, une désinvolture charmantes, et accom-

pagnée par des combinaisons très variées d'instruments à vent.

Soudain Doña Elvire apparaît. C'est l'épouse qui fait une dernière tentative pour ramener son époux à de meilleurs sentiments. Sur un rythme plein de trouble et d'angoisse, elle accourt, non pour réveiller la tendresse chez ce cœur incapable de fixité, mais pour le sauver s'il en est temps encore. Tout ce mouvement musical est haletant de sollicitude et de supplication. Don Juan, insensible et cruel, ne répond à la douleur d'Elvire que par une raillerie amère et humiliante. Elvire, à bout de courage, plus navrée encore que révoltée, s'é-

loigne en l'abandonnant à l'impénitence. A peine a-t-elle disparu qu'elle pousse un cri effroyable. Elle vient de se trouver face à face avec l'*homme de pierre* fidèle au rendez-vous.

« Qu'est-ce cela ? » — dit Don Juan ; — « Leporello ! Va voir ce qui se « passe !... » Leporello se dirige vers la porte et reparaît aussitôt, pâle comme la mort.

Le rythme et l'instrumentation de ce passage respirent l'épouvante. « Ah ! « monsieur, de grâce, n'allez pas de ce « côté !... l'homme de pierre !... l'homme « blanc !... c'est lui !... si vous voyiez sa « figure !... si vous entendiez le bruit

« de ses pas!... » — « Hé bien! » — dit Don Juan, — « puisque tu as peur d'ou-« vrir, je vais ouvrir moi-même! »

Il prend un flambeau, se dirige vers la porte, et recule terrifié!... La statue est devant lui!...

Alors commence cette formidable entrevue qui est, peut-être, ce qu'il y a de plus grandiose dans la musique dramatique.

C'est sur les accords sinistres du début de l'ouverture qu'a lieu l'apparition du spectre. Je ne redirai point ici ce que j'ai dit, en commençant cette étude, sur la majesté de ces harmonies terribles. Elles reparaissent, dans cette scène re-

doutable. plus imposantes encore, s'il est possible, vu la présence du personnage mystérieux qu'elles expriment avec tant de puissance.

Obstinément incrédule, effrontément impie et sacrilége, Don Juan commence à comprendre qu'il n'est plus temps de rire et qu'on ne se joue pas de la justice divine. Cependant il cherche à faire, jusqu'à la fin, bonne contenance. « Ah ! « ah ! » — dit-il, — « je n'aurais jamais « cru cela ! Allons, Leporello ! qu'on « serve vite un autre souper ! » — « Halte ! » — répond le Commandeur. — « Celui qui se nourrit du pain céleste « n'a plus besoin du pain terrestre !

« D'autres soucis plus graves m'amè-« nent vers toi ! » Et, tandis que Leporello perle la sueur froide : « Parle ! » dit Don Juan, — « Que veux-tu ? que dé-« mandes-tu ? » — Ici commence une effrayante progression harmonique, devant laquelle on comprend que le cœur le plus résolu tremble d'épouvante. Harmonies lugubres, rythme écrasant, instrumentation fantastique et sinistre, tout contribue à donner à ce réquisitoire suprême une autorité inexprimable. « Tu m'as invité à souper, » — dit la statue, — « je viens t'inviter à mon « tour ; viendras-tu souper avec moi ? » — A partir des mots « Tu m'as invité à

« souper », l'Orchestre procède par périodes de quatre mesures dont la succession ressemble au soulèvement de vagues immenses qui montent, montent, montent toujours, prêtes à engloutir le coupable.

Par un *sforzando* puissant sur le premier accord de chaque période, Mozart a su donner l'impression d'une mer houleuse dont les flots se gonflent, dans un majestueux *crescendo*, pour déferler sur la plage avec un bruit solennel. Devant cette tempête, on devine que tout va être fini pour le blasphémateur à qui la fuite n'est plus possible. « Hé « bien! oui, » — dit-il enfin résolu-

ment, — « oui ! je viendrai ! » — « Donne-
« moi donc ta main en gage ! » — répond la statue. — « La voilà ! » — dit Don Juan. Aussitôt, comme par une secousse électrique, l'orchestre s'ébranle, se désordonne, se tord dans des convulsions effroyables qui annoncent que le dénouement est proche. « Repens-
« toi ! » — crie la statue. — « Non ! » rugit Don Juan. — « Repens-toi ! » — « Non ! » Cette lutte atroce, cette horrible agonie sont d'une peinture sublime et navrante ; c'est le désespoir du damné sous l'étreinte de l'inexorable justice.

Écumant de rage, épuisé de fatigue, Don Juan tombe enfin comme foudroyé

aux pieds de la statue qui, avec une lenteur tragique prononce la sentence suprême :

Hélas! Il n'est plus temps.

Au même instant, sortent, comme d'un cratère enflammé, des spectres épouvantables qui enferment Don Juan dans une ronde infernale. « Ciel ! » — s'écrie le damné, au comble de l'épouvante, — « qu'est-ce que cet abîme de « feu?... Qui donc me dévore ainsi les « entrailles?... » Et le chœur des fantômes répond : « Rien n'est assez pour tes crimes ! » Don Juan expire enfin au

milieu d'un véritable incendie musical, double apothéose de la justice céleste et du génie humain.

Là se termine, du moins au théâtre, cette œuvre colossale dont la partition comprend encore plusieurs très beaux morceaux qui complètent l'immense final du second et dernier acte tel qu'il est sorti de la plume de Mozart, mais qui, après l'effet foudroyant de la scène qui les précède, sont un hors-d'œuvre au point de vue dramatique et n'offrent plus qu'un intérêt purement musical.

C'est par Leporello, seul témoin oculaire, que les autres personnages du drame apprennent la fin tragique de

Don Juan. Don Ottavio supplie Doña Anna de consentir à un hymen si longtemps différé. Elle demande un délai d'une année encore pour son deuil. Quant à Leporello que la mort de son maître laisse sur le pavé, il songe à chercher une place dans quelque hôtellerie. Le tout se termine par une moralité, en forme de fugue, sur cette pensée : « Ainsi finit quiconque « fait le mal. »

Tout cela est évidemment bien froid après les impressions profondes par lesquelles on vient de passer, et la loi même du drame l'emporte ici sur les beautés musicales, quelque saillantes

qu'elles puissent être. Pour qu'un génie aussi vaste et aussi délicat que celui de Mozart n'ait pas fait justice de ces superfétations, il faut admettre que, de son temps, le public avait besoin d'une conclusion morale explicite en plus de celle qui ressortait des faits eux-mêmes, et que, peut-être aussi, on était désireux de savoir ce que devenaient les autres personnages de la pièce une fois délivrés de celui qui avait été la cause de leurs souffrances. Quoi qu'il en soit, l'intérêt allait en décroissant; donc, théâtralement parlant, la cause était jugée, et, selon toute probabilité, elle l'est aujourd'hui sans appel.

Un appendice, gravé à la suite de la partition, contient aussi plusieurs morceaux ajoutés par Mozart après les premières représentations de son œuvre. Il y a fort à parier que ces additions ont été demandées par ceux des interprètes dont le rôle paraissait quelque peu sacrifié, car elles se rapportent principalement aux trois rôles les moins importants, ceux de Doña Elvire, de Don Ottavio et de Mazetto.

Parmi ces additions, il faut citer un très bel air de Doña Elvire qui s'est maintenu au théâtre, et surtout l'admirable récitatif qui le précède, vrai chef-d'œuvre de déclamation et d'ac-

compagnement ; puis la délicieuse cantilène de Don Ottavio : « Dalla sua « pace », qui est d'une grâce adorable et d'une suprême distinction.

APPENDICE

La musique de Mozart, si claire, si vraie, si naturelle et si pénétrante, est cependant celle dont l'exécution est le plus rarement parfaite.

A quoi cela tient-il?

C'est ce que je me propose d'examiner et, s'il est possible, de faire comprendre dans le présent appendice.

Ce dont il faut se garder avant tout

dans l'exécution des œuvres de Mozart, c'est *la recherche de l'effet*. J'entends ici, par le mot *effet*, non pas l'impression produite sur l'auditeur par l'œuvre même, impression de charme, de grâce, de tendresse, de terreur; en un mot, de tous les sentiments dont le texte musical offre ou, du moins, doit offrir *par lui-même* la forme et le portrait; mais cette *exagération* d'accent, de nuances, de mouvements qui, trop souvent, porte les interprètes à se substituer à l'auteur, et à dénaturer sa pensée au lieu de la reproduire simplement et fidèlement.

Lorsqu'un grand musicien a écrit

une œuvre, et que ce musicien s'appelle Mozart, le moins qu'on puisse lui faire l'honneur de supposer, c'est qu'il a *voulu* ce qu'il a écrit *comme* il l'a écrit, et qu'il y a de fortes présomptions pour qu'on dise beaucoup moins bien que lui en disant autrement que lui. Que penserait-on d'un graveur qui remplacerait par des contours et des modelés de sa façon ceux d'un tableau de Raphaël? Un acteur oserait-il introduire une phrase, un vers, un mot de son cru dans une œuvre de Racine ou de Molière?

Pourquoi le langage des *sons* serait-il traité avec moins de respect que celui

des *mots* ? La vérité d'expression est-elle moins obligatoire dans l'un que dans l'autre? Que reste-t-il d'une pensée musicale si l'on y dénature les accents, les nuances, les mouvements et les valeurs respectives des sons? Absolument rien. C'est ce dont beaucoup de chanteurs n'ont pas le moindre souci. Préoccupés qu'ils sont trop souvent de faire admirer leur *voix*, ils sacrifient, sans scrupule, les *droits de l'expression au succès du virtuose*, et le triomphe durable de la vérité aux satisfactions passagères et creuses de la vanité.

Il ne faut point se lasser de le dire: c'est en permettant ainsi à la fantaisie

personnelle de remplacer l'obéissance au texte que l'on arrive à creuser un abîme entre l'auteur et l'auditeur. Que signifient, par exemple, ces temps d'arrêt prolongé sur certaines notes au détriment de la pondération rythmique d'une phrase musicale? Réfléchit-on un instant au malaise perpétuel qui en résulte pour l'auditeur, sans parler de de l'insupportable monotonie du procédé lui-même? Et que devient le rôle de l'orchestre dans cette subordination constante de la trame symphonique au caprice du chanteur?

Il est impossible de dresser un catalogue complet des abus et des licences

de toute sorte qui, dans l'exécution, dénaturent le sens et compromettent l'impression d'une phrase musicale. On peut, néanmoins, les ramener à quelques chefs sous lesquels se résument à peu près les infractions les plus habituelles aux règles de l'Art et du simple bon sens, à savoir :

Le Mouvement ;

La Mesure ;

Les Nuances ;

La Respiration ;

La Prononciation ;

Le Chef d'orchestre.

I

LE MOUVEMENT

De toutes les conditions dont l'ensemble constitue le caractère propre, la physionomie véritable, l'expression juste d'un morceau de musique, la plus importante, la plus indispensable est, sans comparaison aucune, l'observance exacte et scrupuleuse du mouvement dans lequel l'auteur a conçu son morceau. La fonction du mouvement, c'est de déterminer l'*allure* générale du morceau ; et comme l'allure est un élément

essentiel du caractère de l'idée, altérer le mouvement c'est altérer l'idée même au point d'en détruire parfois le sens et l'expression. Il est indiscutable qu'une phrase musicale peut être absolument travestie et défigurée par l'excès de lenteur ou de rapidité du mouvement dans lequel on l'exécute. J'en pourrais alléguer maint exemple. En voici un que je n'oublierai jamais, tant il m'a choqué.

C'était à un bal du Ministère d'État et de la Maison de l'Empereur, pendant l'hiver de 1854-55, si je ne me trompe. A cette époque, la vieille *Contredanse* (ce qu'on appelait le *Quadrille*) vivait encore, ou plutôt agonisait déjà. Tout

à coup j'entendis l'orchestre attaquer la première figure d'une contredanse. Horreur! Abomination! Sacrilège! C'était l'Air sublime du Grand Prêtre d'Isis dans la *Flûte enchantée* de Mozart, tombant des hauteurs de son rythme solennel et sacré dans le piétinement grotesque des souliers de satin et des bottes vernies. Je me sauvai comme si j'avais eu le diable à mes trousses.

Toutefois, on se ferait une idée fort incomplète de l'importance du mouvement musical si on ne le considérait que sous le point de vue purement mathématique; et c'est ici le lieu de distinguer, dans la question du mouve-

ment, l'*exactitude* et la *vérité*. Plusieurs causes peuvent déterminer des différences mathématiques dans le mouvement et lui laisser néanmoins son identité de caractère et d'expression.

1° La grandeur du local dans lequel a lieu l'exécution. C'est là une question d'acoustique et de proportionnalité. Dans un très grand local, un mouvement moins vif produira la même impression qu'un mouvement plus vif dans un local plus petit;

2° Le style de l'interprète lui-même; l'ampleur de la diction, l'intérêt de l'émission vocale.

J'en citerai seulement ici deux exemples célèbres : Duprez et Faure.

Lorsque Duprez vint prendre, sur la scène de l'Opéra, la place que Nourrit venait d'y laisser vacante après l'avoir occupée avec tant d'éclat et d'autorité pendant plus de quinze ans, ce fut une révolution complète dans la déclamation lyrique. Nourrit était un grand artiste. La dignité de son caractère, la culture de son intelligence, un souci constant de la vérité dans les rôles variés et nombreux du répertoire d'alors, tout cela lui avait conquis, outre la faveur et l'estime du public, une influence qui s'exerçait, au théâtre, sur

tout son entourage. Il portait, avec un rare talent de comédien, le poids des premiers rôles de tous les grands opéras depuis la *Vestale*, la *Muette de Portici*, *Guillaume Tell*, jusqu'à *Robert le Diable*, la *Juive* et les *Huguenots* où sa dernière et admirable création fut le rôle de Raoul de Nangis qu'il marqua d'une empreinte ineffaçable. Il s'emparait de son auditoire avec une telle puissance d'accent et de jeu, qu'il arrivait à faire oublier le timbre un peu guttural et un peu maigre de sa voix dont il se servait souvent dans le registre de *fausset*.

L'arrivée de Duprez fut un coup

de foudre. J'assistais à son début qui eut lieu dans le rôle d'Arnold, de *Guillaume Tell*. Duprez revenait d'Italie, précédé d'une grande renommée et de cette fameuse légende de l'*Ut de poitrine* qui devait soulever une tempête d'applaudissements à la fin de l'Air célèbre du dernier acte : « Amis, secondez ma vaillance ! » Il ne fut pas besoin d'attendre jusque là pour que la cause du grand chanteur fût gagnée. En deux mesures, ce fut fait. Dès le premier vers du récitatif : « Il me parle « d'hymen !... Jamais, jamais le mien ! » on se sentit en présence d'une transformation de l'art du chant ; et lorsque

Duprez termina la phrase : « O Ma- « thilde ! idole de mon âme ! » du Duo du premier acte, ce fut dans toute la salle un véritable délire. C'est qu'il y avait là une ampleur de diction et d'organe qui subjuguait l'auditeur, et que les admirables mélodies du grand maître italien rayonnaient d'une lumière nouvelle en passant par les notes de poitrine de cet organe merveilleux et par une déclamation d'une puissance inconnue. Or, ces deux éléments, l'emploi de la voix de poitrine et la largeur de la déclamation, permettaient à Duprez de prendre des mouvements plus lents que ne le faisait son illustre prédéces-

seur, sans paraître les altérer, tant il savait intéresser l'oreille par la plénitude de l'organe et le sentiment par celle de la diction.

C'est ce dont Faure a été, de nos jours, un nouvel et frappant exemple. Il occupe et remplit si richement, si généreusement, si habilement les sons, il sait leur donner un tel intérêt par le continuel modelé du timbre, que l'on oublie (et lui-même parfois un peu plus peut-être que de raison) la durée qu'il leur donne et que dissimulent son admirable méthode et sa prononciation sans rivale.

A ces noms illustres il faut joindre

ceux de Pauline Viardot, de Miolan-Carvalho, de Gabrielle Krauss, des frères de Reszké, de Lassalle, et de tous ceux qui ont compris l'importance de la déclamation.

Mais les réflexions précédentes sur le mouvement n'ont rien à voir avec la *mesure* qui constitue un tout autre point de vue d'une importance capitale et dont, malheureusement, beaucoup de chanteurs tiennent aujourd'hui fort peu de compte, au grand préjudice des œuvres musicales et au grand chagrin des auteurs et des chefs d'orchestre.

Il y a beaucoup à dire sur ce sujet : je dois me contenter de l'effleurer,

n'ayant point à faire ici un cours complet d'éducation musicale.

II

LA MESURE

Le dédain de la *mesure* est une maladie moderne : c'est tout simplement la rupture de l'équilibre musical.

Beaucoup de chanteurs se représentent la *mesure* comme un joug insupportable et comme un obstacle au sentiment et à l'expression. Il leur semble qu'elle les réduit à l'état de *machines* et qu'elle enlève toute grâce, tout

charme, toute chaleur et toute liberté à l'exécution.

Or c'est absolument le contraire. La *mesure* est la protectrice et la libératrice de tout ce dont on la croit l'ennemie et le tyran. Il n'est pas difficile de le démontrer. Considérons-la d'abord comme principe d'ordre.

1° Ce qui caractérise essentiellement la *mesure*, c'est l'égalité de durée des *temps* dont elle se compose. Si donc on introduit l'inégalité de durée entre les temps, on détruit l'unité qui constitue la *mesure* et qui, seule, permet de la *sentir;* c'est donc détruire l'équilibre même de la phrase musicale.

2° Si l'altération de la *mesure* compromet à ce point une phrase isolée, quel trouble n'apportera-t-elle pas dans l'exécution d'un morceau d'ensemble? Ici, cela prend des proportions de désordre et d'anarchie indescriptibles.

3° Il y a encore l'Orchestre, dont il faut pourtant bien aussi tenir compte. Cet orchestre présente une multitude de dessins d'accompagnement soumis aux lois de la *mesure* et qui ne peuvent s'en écarter sous peine d'une confusion et d'un gâchis abominables. On ne peut pas livrer à une perpétuelle incertitude soixante ou quatre-vingts musiciens qui, privés de ce point d'appui, de ce *mot*

d'ordre de l'unité de mesure, ne savent plus à quoi se prendre pour échapper au désordre et à la cacophonie.

Mais la *mesure*, principe d'ordre au point de vue de la pondération purement numérique de la phrase musicale, ne l'est pas moins au point de vue de l'*expression*.

La notion de la *mesure* contient celle du *rythme*, qui en est la *subdivision caractéristique et prosodique*. C'est donc porter atteinte au rythme et à la prosodie que de se soustraire à l'empire de la *mesure* et à son influence régulatrice. Ces quelques réflexions suffisent pour donner idée du préjudice que le dédain

ou l'inintelligence de la *mesure* sont capables de porter aux œuvres musicales.

Un autre chapitre d'une extrême importance dans la question de l'expression musicale est celui des *nuances*.

III

LES NUANCES

On entend, par le mot *nuance*, le degré d'intensité d'un son quelconque, qu'il soit produit par une voix ou par un instrument. C'est dire que les *nuances* jouent, dans l'art musical, un rôle ana-

logue à celui du *modelé* dans l'art de la peinture.

On voit, par là, combien le respect des *nuances* est indispensable à qui veut rendre fidèlement l'expression d'une phrase musicale, et à quel point le caprice irréfléchi de l'exécutant peut en altérer le sens et le caractère jusqu'à la rendre parfois méconnaissable en substituant aux intentions et aux indications de l'auteur des nuances et des accents de pure fantaisie. C'est là que l'indépendance du chanteur trouve le plus souvent l'occasion de se donner libre carrière, et Dieu sait s'il en use. Peu importe que la mesure en souffre,

que la prosodie soit violée, que le dessin mélodique soit altéré, qu'une affectation vienne détruire le mouvement logique et naturel de la période musicale, pourvu que le *son* soit remarqué et applaudi *pour lui-même*. On se méprend du tout au tout sur la fonction et sur le rôle de *la voix*. On prend le *moyen* pour le *but* et le *serviteur* pour le *maître*. On oublie qu'au fond il n'y a qu'un Art, la PAROLE, et qu'une fonction, EXPRIMER ; que, par conséquent, un grand chanteur doit être, avant tout, un grand *orateur*, ce qui est absolument impossible sans la vérité absolue de l'*accent*. Quand on ne songe, au théâtre surtout,

qu'à chanter pour chanter, c'est, pour me servir d'une formule bien connue et bien usitée, *comme si l'on chantait.*

Il faut, de plus, remarquer que la voix pour la voix est le moyen sûr et infaillible de tomber dans la *monotonie,* la vérité seule ayant le privilège de l'infinie et inépuisable variété.

IV

LA RESPIRATION

Cette question importante de la *respiration* peut être envisagée sous deux aspects distincts : l'un purement

physique, l'autre purement expressif.

Sous le premier aspect, c'est au compositeur qu'il appartient d'écrire de façon à ne point excéder la puissance des organes respiratoires, sous peine de voir morceler sa phrase musicale en tronçons qui la défigurent.

Mais au point de vue de l'expression, c'est autre chose. Ici, c'est la *prosodie* et la *ponctuation* qui déterminent la *respiration* et en deviennent la règle; règle à laquelle, par malheur, on ne se soumet que trop rarement. On ne se fait point scrupule de couper en deux un membre de phrase, souvent même un mot, pour reprendre de l'air au profit

d'un son dont on veut exagérer la puissance ou la durée, au détriment du sens musical et de la prosodie dont le souci devrait passer avant tout. On est bien avancé quand on a dit, par exemple : « A toi tout mon — amour ! » en introduisant, entre *mon* et *amour*, une respiration que rien ne justifie ! mais on a eu le plaisir de s'étaler sur une syllabe brève jusqu'à perte d'haleine, le tout pour faire partir une détonation d'applaudissements ridicules et convenus. De pareilles licences ne vont à rien moins qu'à dénaturer la forme de la pensée musicale et à révolter le sens commun.

V

LA PRONONCIATION

Il y a deux choses capitales à observer dans la prononciation :

1° Elle doit être claire, nette, distincte, exacte, c'est-à-dire ne laisser à l'*oreille* aucune incertitude sur *le mot prononcé.*

2° Elle doit être expressive, c'est-à-dire *peindre à l'esprit le sentiment* énoncé par le mot lui-même.

Pour tout ce qui concerne la clarté, la netteté, l'exactitude, la prononcia-

tion prend plutôt le nom d'*articulation.* L'articulation a pour objet de reproduire fidèlement la forme *extérieure* de la parole. Tout autre est le rôle de la *prononciation.* C'est par elle que l'on fait exprimer au mot la pensée, le sentiment, la passion dont il est l'enveloppe. En un mot, l'articulation a pour domaine *la forme formée,* ou matérielle; la prononciation a pour domaine *la forme formante*, ou intellectuelle. L'articulation donne la netteté; la prononciation fait l'éloquence. A défaut de culture, un instinct juste peut faire sentir toutes ces distinctions. Mais on ne saurait trop se convaincre de la va-

leur et de l'intérêt que donnent au chant une articulation claire et une prononciation expressive. Elles ont une telle importance, elles exercent sur l'auditeur un tel empire qu'elles peuvent, à force d'expression, faire oublier l'insuffisance ou la médiocrité de l'organe, tandis que leur absence peut laisser insensible à la plus belle voix du monde.

Les considérations qui précèdent sont de nature à faire comprendre combien il faut être simple, sincère et détaché de toute préoccupation de succès personnel pour être capable et digne d'interpréter la musique de Mozart, musique si pure, si vraie et si loyale. Peut-il y

avoir, pour un interprète, de plus haute ambition, de plus noble rêve que de faire aimer les œuvres d'un tel maître et de contribuer ainsi à maintenir le culte sacré et salutaire du vrai et du beau? Mais, hélas! en art comme dans tout le reste, l'oubli de soi est rare ; c'est pourtant la condition de toute vraie grandeur.

Il me reste maintenant à parler d'un personnage qui joue, dans l'exécution musicale, un rôle prépondérant.

VI

LE CHEF D'ORCHESTRE

Le chef d'orchestre est le *centre* de l'exécution musicale. Ce mot dit, à lui seul, l'importance et la responsabilité d'une telle fonction.

Et d'abord, c'est entre les mains du chef d'orchestre que repose l'*unité de mouvement* sans laquelle il n'y a pas d'*ensemble* possible. Cela saute aux yeux et se passe de démonstration. C'est ici qu'il est, à la fois, le plus facile et le plus nécessaire au chef d'orchestre de

aire sentir son autorité ; son bâton est un bâton de commandement.

Mais, en dehors des ensembles, combien de fois ce commandement ne se change-t-il pas en servitude ! Que de condescendances aux caprices des chanteurs ! Que de complicités funestes aux intérêts de l'art et à la réelle valeur des œuvres !

Certes, il ne faut pas que le commandement du chef d'orchestre se réduise à une intraitable et implacable rigidité mécanique qui serait le triomphe absurde de la *lettre* sur l'*esprit*.

Un chef d'orchestre qui, d'un bout à l'autre d'une composition musicale, ne

ferait qu'un *métronome inflexible*, verserait dans un excès aussi insupportable que l'excès contraire.

Le grand art du chef d'orchestre, c'est cette puissance que l'on pourrait appeler *suggestive* et qui obtient du chanteur une obéissance *inconsciente* en lui laissant croire que c'est lui qui veut ce que l'on veut de lui. C'est, en un mot, de persuader le chanteur au lieu de le contraindre. L'autorité n'est pas dans la volonté, mais dans la lumière. On ne la discute pas ; on la sent. C'est donc au chef d'orchestre de comprendre et de faire sentir jusqu'où peuvent aller ses concessions en ma-

tière de *mesure*, sans altérer le *sentiment* de la mesure. C'est à lui de saisir la différence qui existe entre une souplesse et une lourdeur, et de compenser, sans secousse ni sécheresse, un retard accidentel par un retour insensible au mouvement normal et régulier.

Une autre qualité essentielle du chef d'orchestre, c'est de ne pas prendre la précipitation pour de la chaleur, sous peine de sacrifier la puissance rythmique de la déclamation et l'ampleur des sonorités. On se figure assez communément qu'un *crescendo* doit être *pressé* et qu'un *diminuendo* doit être *ralenti*.

Or c'est précisément le contraire qui est presque toujours vrai. Il tombe sous le sens qu'on doit être porté à élargir un son dont on augmente l'intensité, et *vice versà*. Mais ce n'est pas tout.

Il s'en faut que le chef d'orchestre soit tout entier dans le bâton ou dans l'archet qu'il tient à la main. C'est toute sa personne qui doit instruire et animer ceux qui lui obéissent.

Son attitude, sa physionomie, son regard doivent préparer les chanteurs à ce qu'il va leur demander; son expression doit faire pressentir son action et orienter l'intelligence de l'exécutant.

Il n'est point nécessaire pour cela de se démener comme un énergumène. La vraie lumière est tranquille; et quand le poète antique veut exprimer la puissance de Jupiter, il nous le montre « faisant trembler d'un signe de tête l'Olympe tout entier ». En somme, le chef d'orchestre est l'ambassadeur de la pensée du maître; il en *est* responsable devant les artistes et devant le public, et *doit en être* l'expression vivante, le miroir fidèle, le dépositaire incorruptible.

On pourrait écrire des volumes sur cette importante fonction de chef d'orchestre, et je tiens pour certain qu'on

en devrait faire l'objet d'un *cours normal* dont la place est toute indiquée dans l'ensemble d'éducation musicale représenté par nos conservatoires. Il y a là une lacune qui, je l'espère, sera comblée dans l'avenir. Outre le profit considérable qui en reviendrait aux œuvres musicales, ce serait un débouché offert à tout un groupe d'aptitudes spéciales aussi rares que nécessaires, et une garantie sérieuse d'autorité devant les artistes à la direction desquels on serait appelé.

Et maintenant, je m'en remets à la sincérité du lecteur pour juger ce livre où j'ai mis toute la mienne, et qui m'a

été dicté par le désir et l'espoir de servir les intérêts d'un art auquel j'ai consacré ma vie.

Paris. — Typ. Chamerot. — 26038